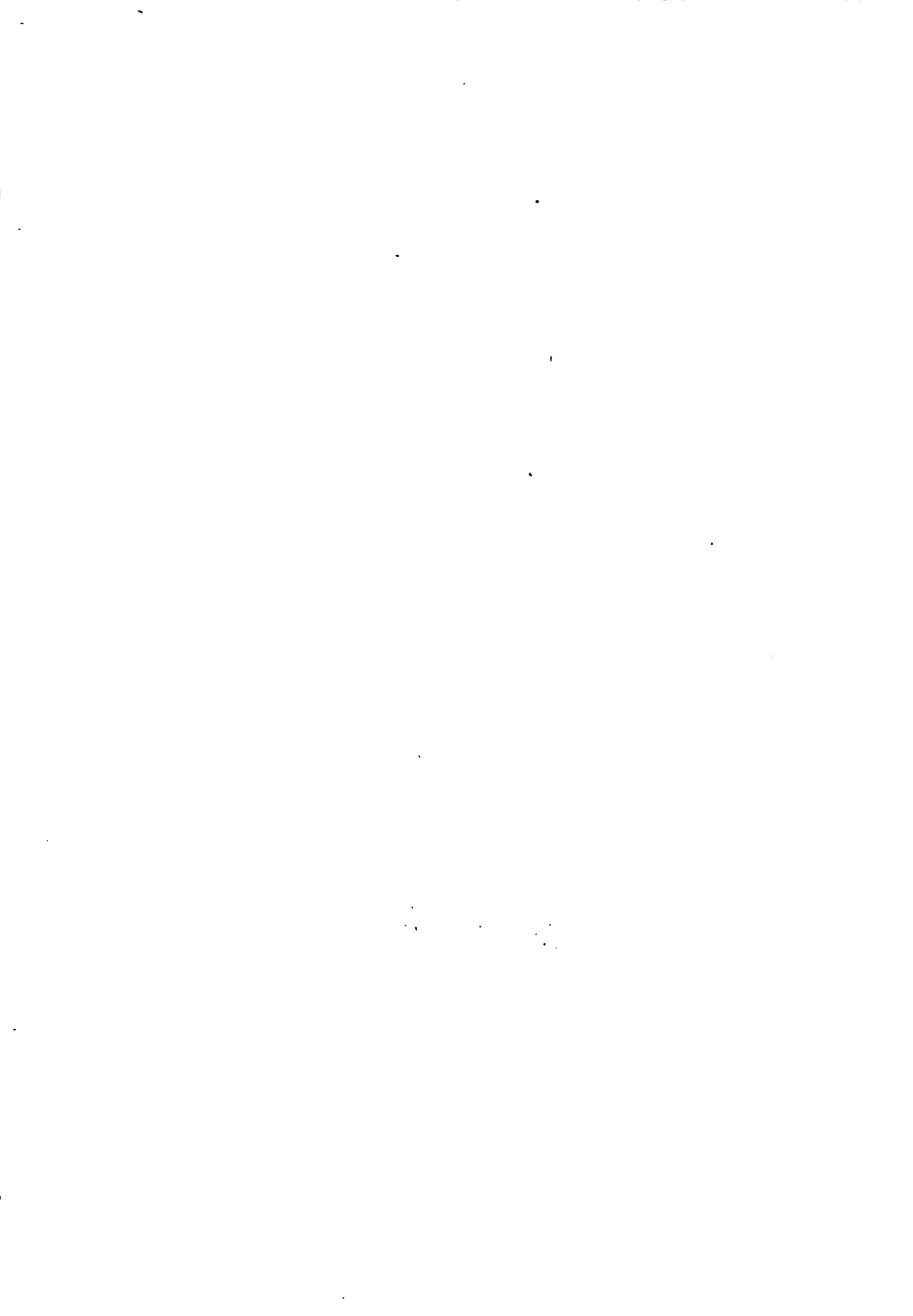
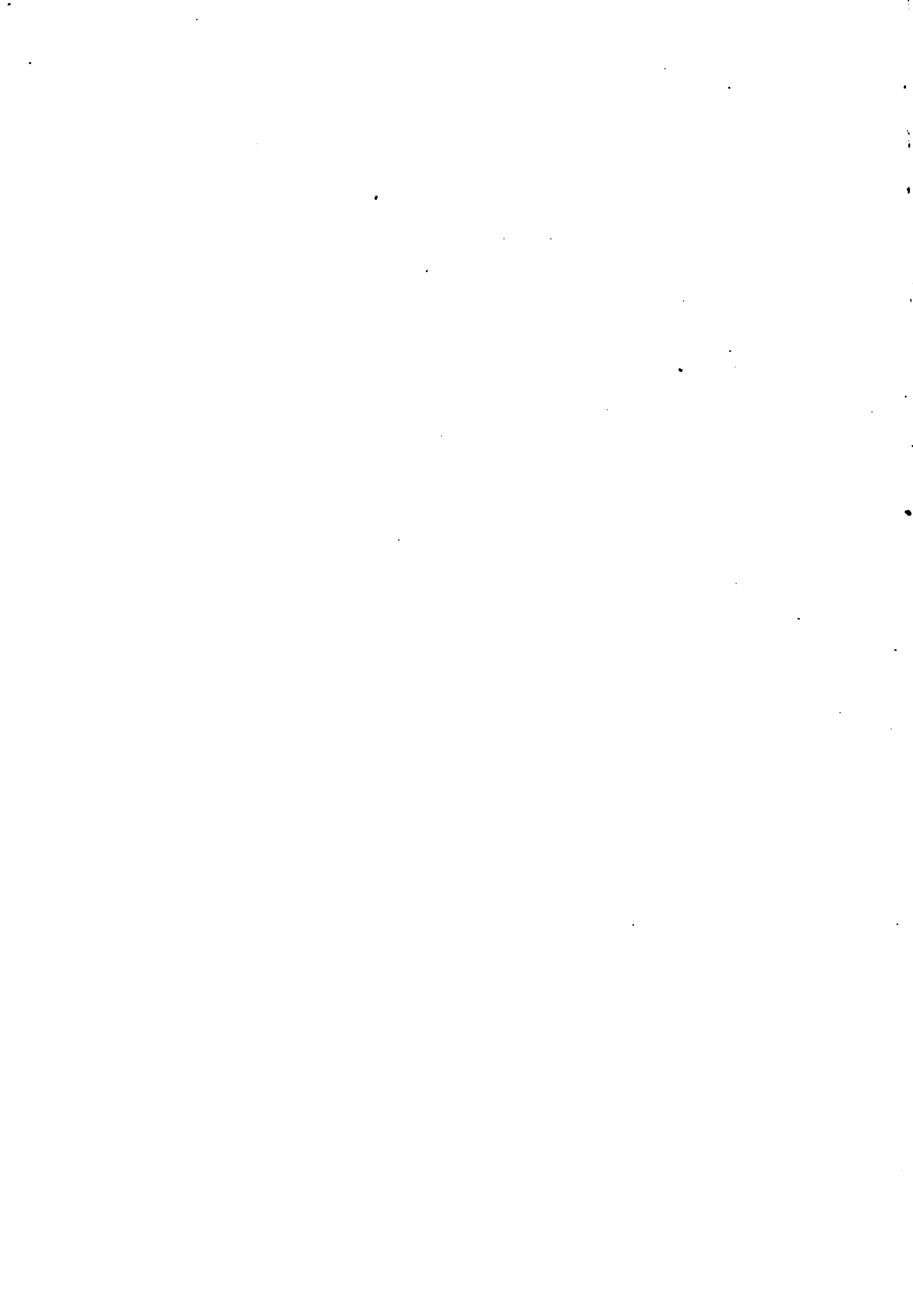

FINE ARTS LIBRARY
FL 1132 H


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY


SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV·ANG
VE RI TAS





HANS MULTSCHER

UND SEINE WERKSTATT.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
82. HEFT.

HANS MULTSCHER

UND SEINE WERKSTATT

IHRE STELLUNG IN DER GESCHICHTE DER SCHWÄBISCHEN KUNST

VON

FRANZ J. STADLER.

MIT 13 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

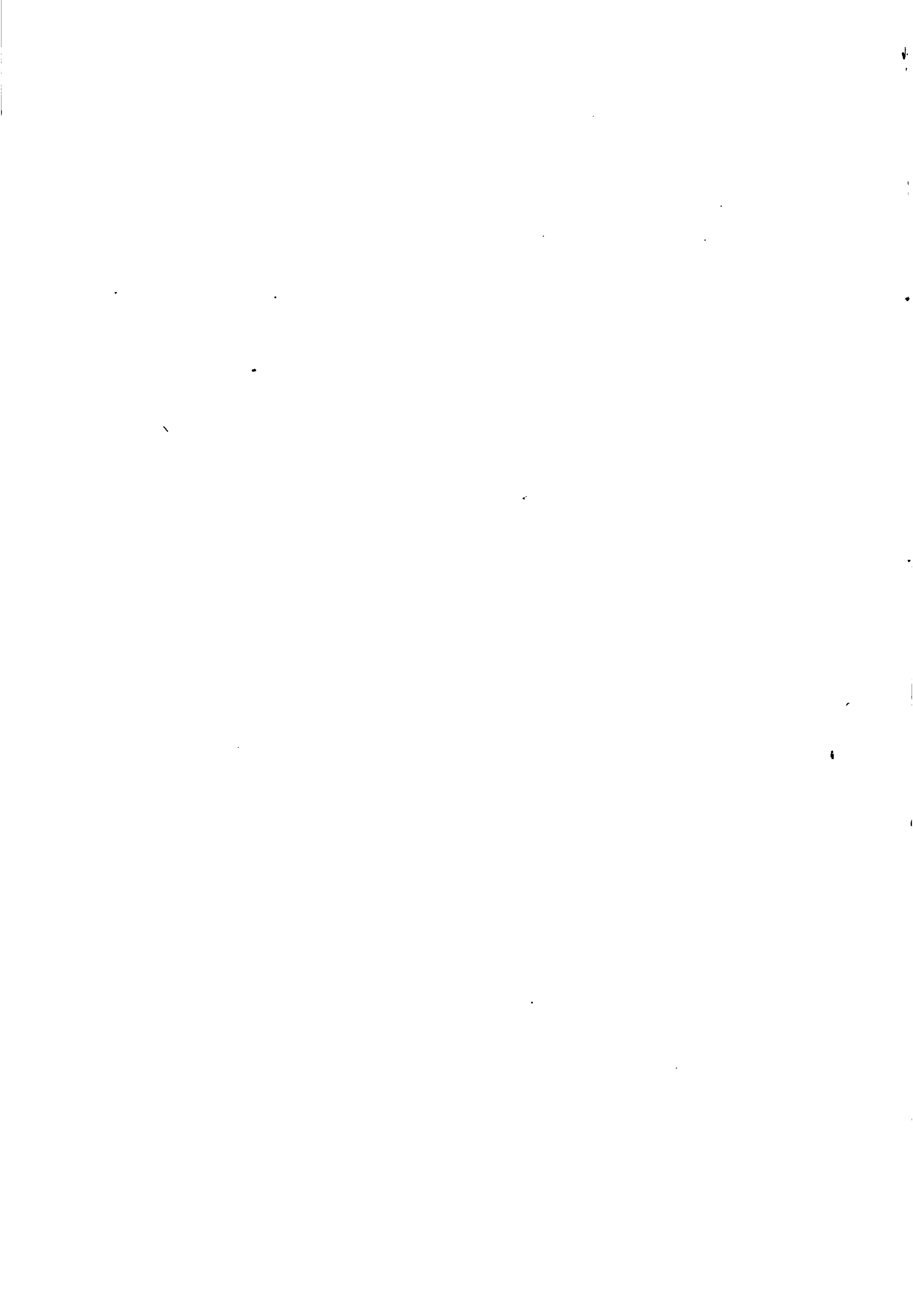
VORWORT.

Auf die Frage nach den echten Werken Multschers sind schon mannigfache Antworten gegeben worden. Es hat sich aber hiebei fast immer eher um Meinungen gehandelt als um Beweise. Diese Lücke beabsichtigt die vorliegende Arbeit auszufüllen und für die künftige Multscherforschung nach Möglichkeit eine Grundlage zu schaffen. Es konnte somit Kürze in ihr nicht erstrebt werden.

Am Eingange möchte ich all den Herren danken, die mich in meinen Arbeiten förderten. Vor allen Herrn Professor Wölfflin, der es mich lehrte, wie Kunstwerke zu betrachten und zu behandeln seien. Durch das gütige Interesse, das Herr Professor Ehrenberg meiner Arbeit bis zu ihrem Schlusse bewahrte, hat er mich sehr verpflichtet. Dem Gesamtkirchengemeinderat von Ulm, im besonderen dem Herrn Stadtpfarrer Pfleiderer, dem Bürgermeister von Sterzing, Herrn Josef Domanig und den geehrten Vorständen und Kustoden der benützten Sammlungen sei für das Entgegenkommen gedankt, mit dem sie mir die Kunstwerke ihrer Anstalten zugänglich machten.

München, im Februar 1907.

FRANZ J. STADLER.



INHALTSVERZEICHNIS.



EINLEITUNG. — MOSER UND WITZ.

Es ist merkwürdig, wie sich in der Geschichte große Ereignisse fast nie vereinzelt abspielen und wie sie an verschiedenen Orten und zur gleichen Zeit mit denselben Richtungsbestreben auftreten. Auch die Geschichte der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt diese eigentümliche Erscheinung. Die van Eyck in den Niederlanden die Masaccio und Donatello in Italien haben in Deutschland ihre Gesinnungsgenossen. Es sprießt hier allerorten. In Niedersachsen und am Rhein, in Schwaben und Franken, überall kommen Künstler, die mit den Ueberlieferungen zu brechen und neue Wege zu betreten scheinen.[1] Die Grundlagen zum großen Jahrhundert deutscher Kunst werden gelegt. Auf sie baut sich die Entwickelung auf, die in Schongauer, Dürer und Grünewald ihre Höhepunkte erreichen sollte. — Nur war die Glanzzeit von kurzer Dauer. Während sich nämlich die Kunst Italiens und der Niederlande später gegenseitig befruchteten und Neues zutage förderten, stand Deutschland nur solange groß da, solange es allein dastand: kaum nahmen fremde Einflüsse überhand, so versiegten auch die einheimischen Quellen.

In den eben vergangenen gotischen Jahrhunderten war die Kunst von einem Streben nach Eindringlichkeit beseelt, die die Forderungen der Wahrheit, häufig sogar die des Wohlklangs und Ebenmaßes in den Hintergrund stellte. Die gotischen Bild-

---

[1] Vgl. Dvořak, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 24. 1904.

hauer französischer und deutscher Werkhütten wollten nicht das getreueste, oft nicht einmal das schönste Abbild der Natur erstehen lassen und die Kunst Giottos und der Pisani ließen sich aus dem Streben nach Wahrheit und Schönheit allein nicht erklären. Sowohl in der Baukunst, wie in der Bildnerei ersehnt die Gotik etwas anderes. Sie möchte auf den Beschauer eindringen, seine Sinne benehmen und ihn ganz in ihre eigene Gedankenwelt entführen. Sie spricht fast nur zur Einbildungskraft, und nicht zu den Sinnen, wie das die ihr folgende Kunst tut. Jene Kunst, die den Menschen nicht mehr ganz und gar erfassen, sondern seinem Raumbewußtsein und seiner Empfindung für Symmetrie und Rhythmus behagen, seinem Auge wohlgefallen wollte.

Die Zeit, mit der wir uns nun näher befassen wollen, das fünfzehnte Jahrhundert, liegt zwischen Gotik und jenem Zeitalter der harmonischen Schönheit. Durch verschiedene Ursachen darauf gedrängt, schien es den Künstlern, daß sie das Schlagende und Ueberzeugende der Wirkung, durch eine stärkere Annäherung an die Natur noch steigern könnten. Oft überwucherte sogar dieses Streben nach Natürlichkeit die ursprünglich fromme Absicht. Und so kam es, daß die Eindringlichkeit zur Aufdringlichkeit wurde. Und als auch sonst der tiefe, von der Gotik ererbte Ernst gegen die Jahrhundertwende abflaute, war der Boden für die neuen großen Umwälzungen der Kunst bereitet.

Nur in einzelnen nordischen Meistern hat dieses Prinzip der Eindringlichkeit auch in späteren Jahrhunderten begeisterte Verkünder gefunden. Und es ist sicherlich kein Zufall, daß auch das zweite Postulat der späten deutschen Gotik, das Helldunkel, durch dieselben Männer zu ihrer höchsten Schönheit und Vollkommenheit entwickelt wurde.

In Schwaben sind Lukas Moser und Konrad Witz die ersten Namen der neuen Kunstübung. Beide entdecken neue Mittel der Darstellung und beide sind von der Empfindung beseelt, die in jener Zeit, wie ein religiöser Schauer durch Deutschland ging. Sie gehören einem Künstlergeschlecht an, das nicht mehr

durch Liebliches und Zierliches wirken wollte; geschlossene Umrisse, schwere Gebärden waren ihre Sprache. Und während ihre niederländischen Zeitgenossen eine kindliche Freude am Darstellen der Dinge selbst hatten, sind die Schwaben von derberer Bildung. Sie treten gewichtiger auf. Wenn Moser den Deutschen zum erstenmale eine tiefe Meereslandschaft malt, oder wenn Witz die von Ausdruck gesättigten Gebärden seiner Menschen erfindet, so ist überall der Ernst des Schaffens zu spüren, nirgends das langsame Wesen der neuen Niederländer.

Beide gehören der ersten, ernsten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an. Beide streben, den Beschauer ganz in den Bann ihrer Darstellungen zu ziehen. Wenn auch die Mittel deren sie sich hiebei bedienen verschieden, im gewissen Sinne sogar gegensätzlich sind.

Moser zehrt noch mehr an den Ueberlieferungen der Vergangenheit. Er ist der Weiche, der Zarte. Er benimmt die Sinne des Beschauers durch die eindringlich angehaltene Stimme seiner Bilder. Als ob in seinem Tiefenbronner Altarwerk ein geheimnisvolles Zittern durch die Bilder ginge.[1] Wie sich dort Martha scheu gegen ihre Gäste vorbeugt, oder wie Christus ein Gefäß nur tippend berührt, wie der Bischof Maximin der Heiligen erfurchtvoll die Oblate reicht — als ob all das ganz leise geschähe.[2] Die scheuen Augen, die zierlichen Fingerstellungen, die zarten Berührungen scheinen, wie in einem Flüsterspiel mitzuwirken. Diese Menschen leben ein blumenhaftes Dasein, ihre Bewegungen sind wie die der Aehren im Winde. Menschen sind dargestellt, die vor sich hinträumen, wie sich selber unbewußt. Es fehlt ihnen die seelische Selb-

---

[1] Mosers einziges uns erhaltenes Werk ist der Tiefenbronner Magdalenenaltar. Er ist durch die Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen veröffentlicht, 5. Jg. 1899. Eine Inschrift am Rahmen datiert das Werk aus dem Jahre 1431. Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts, 1903. S. 67ff, liest 1451. Dieser Lesart folgt Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster 1905, S. 126. Dagegen vgl. Dvořak, Kunstgeschichtliche Anzeigen Jg. 1. 1904, S. 21 und Max Bach, Hans Multscher in neuer Beleuchtung, Archiv für christliche Kunst, Jg. 1904, S. 122. Auch ich glaube an der Jahreszahl 1431 festhalten zu müssen.

[2] Schmarsow, a. a. O., S. 68 glaubt nicht, daß die gebückte Figur die h. Martha vorstellte. Er vermutet in ihr eine Schaffnerin.

ständigkeit. Jeder ist, wie des andern wegen nur da. Wie sie nur ihre Köpfe frauenhaft zusammenstecken! Es sind Aeußerungen weiblicher Beziehungen in einer weiblichen Kunst. Es ist derselbe Geist, der in Niederdeutschland die Bilder Franckes und der Schule des Meisters Wilhelm von Köln zeitigte, oder in Nürnberg die märchenhafte Stille des Imhoffschen Altars. Man empfindet die leise Art und das vegetative Leben der Gotik, deren geheimnisvolles Wesen sich auf Moser und auf einen Teil des fünfzehnten Jahrhunderts noch erstreckt.[1]

Und doch hat Moser und mit ihm die Kunst des Schwabenlandes in diesen frühen Jahren schon eine Sonderstellung innerhalb der deutschen Kunst. Wir sehen unsern Meister in die Ueberlieferungen der Gotik verflochten, es ist aber, als ob er die Bürde des Alten schon abwerfen wollte und nicht könnte. Er gibt in seinen Tafeln mehr Natur, als seine deutschen Zeitgenossen. Mit ihm stellt sich Schwaben an die Spitze der deutschen Kunstentwickelung, und diese Stelle behielt es in manchem Betrachte fast ein Jahrhundert lang bei.

Nach Moser Konrad Witz.[2] Der Unterschied zweier Zeitalter spiegelt sich in den beiden. Witz wirkt wie ein Schrei nach dem Geflüster Mosers. Von seiner überschäumenden Kraft fühlen wir uns gestärkt. Nach den Schemen Mosers sehen wir Menschen, die wirklich gehen und stehen. Diese Figuren sind nicht mehr aus einem gotischen Schwung bewegt; die Brechungen der Körper werden zu Trägern des Ausdrucks. Wie war es denn bei Moser? Im Dienste der seelischen Belebung stand bei ihm der ganze Zeichnungsapparat. Wie bei einer gotischen Architektur fing auch bei seinen Figuren die ausdruckgesättigte Linie unten an und stieg bis zum Scheitel, fast ohne Unterbrechung empor. Nirgends ein Fallen des Zuges. — Witz entdeckt nun die Gelenke. Er teilt seine Menschen in der Hüfte. Mit ihrem Unterkörper

---

[1] Zur Entstehung dieser Geistesrichtung vgl. die interessanten Ausführungen H. Taines, Philosophie de l'art 11. Aufl. 1. Bd., S. 79.

[2] Seine Werke hat Daniel Burckhardt veröffentlicht und besprochen: Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen 1901. Abb. auch Klassischer Bilderschatz Nr. 1237 und Woermann, Geschichte der Malerei II. 1905, S. 482.

haben sie nur die Funktionen der Bewegung zu erfüllen, fest aufzutreten, gewissermaßen der fallenden Linie der künftigen Renaissance entsprechend. Und nur die Gebärde und die Köpfe stehen im Dienste des Ausdruckes.

Aber auch diese Köpfe sind in ihren Teilen durchgegliedert. Sie und die Gebärden haben eine Deutlichkeit, die unser Körpergefühl unmittelbar, plötzlich anspricht. Und dieses Ueberraschende und Plötzliche des Eindruckes ist es, das, mit einer verblüffend körperlichen Wirkung verbunden, auf uns wie ein heftiger Schrei wirkt. Moser war der Weibliche, Witz ist der Starke und Männliche.

I. FRÜHWERKE MULTSCHERS.

1. DAS ALTARWERK IN BERLIN.

Nach Moser und Witz sehen wir nun etwas verwundert auf einen dritten Maler des schwäbischen Kreises, auf Hans Multscher von Ulm und auf dessen Bilder im Berliner Museum. Multscher scheint mit den andern beiden nichts gemein zu haben und in seinen Gemälden in Berlin verspüren wir überhaupt keinen reinen Linienklang mehr. Sprachen wir von dem Leisen Mosers und dem Lauten Witzens, so müßten wir Multschers Kunst geräuschvoll nennen. Ein Eindruck, den der Künstler der vielfältigen Betätigung seiner Figuren zu danken hat und seinem regellosen Achsenreichtum. Es sind dies Bilder, die jenes ruhlose Herumschwirren und malerische Flimmern erstreben, das wir als die neue Schönheit der endenden Gotik ansprechen. Dem Auge wird da keine Ruhe gegönnt, der Blick soll sich nirgendwo festsaugen können. Es ist eine Wirrnis, in der es keine Wege gibt, in der das Auge von einem zum andern ohne Führung entlassen wird. Diese spätgotische, buschige Phantasie ist bei Multscher um so befremdender, weil sie in der Ulmer Kunst so gar keine Fortführung findet. Denn Ulm behält die wohlklingende Linie der hohen Gotik bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein bei.

Verschiedene Streitfragen knüpfen sich an Multschers Namen. Wir kommen mit ihm in den Bereich unserer eigentlichen Be-

trachtungen und wollen, bevor wir seine Stellung zu Moser und Witz erörtern, sein Berliner Altarwerk eingehender behandeln.[1]

Es besteht aus acht Tafeln. Sie bildeten ursprünglich vier Flügel eines Altarschreines mit Holzschnitzwerken; durch Auseinandersägen wurde ihre Zahl acht. Die ehemaligen Innenseiten sind mit Geschichten aus dem Leben Mariä bemalt, die Außenseiten zeigen vier Passionszenen. — Ueber die ursprüngliche Anordnung der Marienbilder kann kein Zweifel bestehen. Die Architekturen der unteren zwei Tafeln setzen sich in den oberen fort, und die Erzählung fängt links an. So waren also die Anbetung des Kindes und das Dreikönigsbild oben, die Ausgießung des heiligen Geistes und der Marientod in der unteren Abteilung. Nicht so einfach ist die Frage nach der früheren Anordnung der Passionstafeln. Friedländer schwankt in seiner Besprechung des Altars zwischen zwei Möglichkeiten. Ob er die Art der Reihenfolge der Marienbilder beibehalte, oder ob er kompositionellen Erwägungen Raum gäbe. Er entscheidet sich fürs erste und ordnet an: Oelberg und Händewaschung oben, Kreuztragung und Auferstehung darunter. Ich möchte lieber Haacks Ansicht beipflichten und neben den Oelberg die Auferstehung stellen, während Händewaschung und Kreuzschleppung dann unten ihren Platz fänden.[2] Die Reihenfolge finge so links oben an, ginge über die unteren Bilder und endete rechts oben. Die Anordnung wäre also von der der Marienbilder verschieden.[3] Andrerseits würden aber die festgefügten Menschenmassen der Händewaschung und Kreuztragung erst durch sie ihren eigentlichen Sinn bekommen, als Sockelbilder des Altars nämlich. Ueber die beiden hätten dann die locker gefügten Darstellungen des Oelbergs und der Auferstehung ihren Platz. Wenn auch nicht in der Reihung, so entspräche diese Anordnung kompositionell besser den Marienbildern: auch dort sehen wir den Grundsatz befolgt, unten in

---

[1] Das Berliner Altarwerk kam aus dem Londoner Kunsthandel kürzlich erst durch Schenkung ans Kaiser Friedrich-Museum. Es ist auf dem Rahmen und innerhalb der einen Tafel mit dem Namen Multschers bezeichnet und von 1437 datiert. Vgl. Friedländer, Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, Bd. 22. 1901. Dort wurde auch das Altarwerk veröffentlicht.

[2] Allgemeine Zeitung 1902. Beilage Nr. 118.

[3] Vgl. weiter unten, wo für einen Altar der Multscher-Werkstatt nachgewiesen werden wird, daß Innen- und Außenseiten verschieden angeordnet waren.

Architekturen fest zu bauen, oben sitzt je eine Ruine lose in der Landschaft.[1]

Wir gewinnen somit die Erklärung zugleich, weshalb Multscher Innen- und Außenseiten verschieden anordnete. In den Marienbildern wollte er eben beide Innenräume unten haben, beide Ruinen oben, in den Passionstafeln wieder, Oelberg und Auferstehung oben, die beiden Szenen der offenen Landschaft, denen er auch durch Menschenmassen keine Festigkeit verleihen konnte. — Die Erscheinung eines Bildes wird von seiner oberen Endigung sehr stark beeinflußt. Und auch diese zeugt für die Richtigkeit der von uns gewählten Aufstellung. In beiden unteren Bildern sind es die Waffen der Schergen, die die festen Massen nach oben lockern, oben sind es die Bäume. In dieser Symmetrie liegt Absicht. Denn es tragen auch die Häscher im Oelberg Waffen, diese helfen aber dort die obere Endigung nicht kennzeichnen, sie gehen fast in der Farbe ihres Hintergrundes auf. Und auch die Kreuzschleppung und die Anbetungen geschehen im Freien, und doch verzichtet Multscher auf Bäume. — Vielleicht wollte auch Multscher, daß die Kreuztragung aus dem Bilde hinausgehe, wie im Sterzinger Altarwerk. Sie gewänne, im Gegensatz zur symmetrischen Anordnung des oberen Stockwerks, jedenfalls an Bewegungskraft.

Die Mariengeschichten.

Sie setzen mit der Anbetung des Kindes (Abb. 1) ein. Maria kniet nach rechts, mit halberhobnen Händen, vor ihr liegt in der Krippe das Kind. Josef ist links niedergesunken und seine Hände in Anbetung zusammenzufügen im Begriffe. Sie bilden beide die Mitte. Hinter einem Bretterzaun der linken Bildseite knieen noch Männer und Frauen. In der Höhe psalmodieren drei Engel; auf einem Hügel des Hintergrundes empfangen die Hirten die Verkündigung. Hinter der Krippe rechts noch die Tiere.

Diese Art der Anbetung des Kindes kommt erst im fünf-

---

[1] Auch Friedländer schreibt, a. a. O., S. 256 zu dieser Anordnung, es «ergänzen sich die landschaftlichen Gründe und die Figurengruppen eher in befriedigender Art». Trotzdem ordnet er nach dem Schema der Marienbilder an.

zehnten Jahrhundert auf.[1] Früher stellte man entweder die Anbetung der Hirten dar, oder die Geburt Christi mit der liegenden Maria und dem Kinde, das von Frauen gebadet wird.[2] Erst das endende vierzehnte Jahrhundert sucht die alten Typen zu wandeln, ihnen nicht nur neue Form, sondern auch neuen Inhalt zu geben. So kommt die Anbetung des Kindes in die Kunst.[3] In Deutschland, wie es scheint, im Klarenaltar des Domes zu Köln zum erstenmale (um 1380).[4] Dort liegt das Kind allerdings noch in der erhöhten steinernen Krippe. Bei Multscher ist diese aus Korbgeflecht und steht auf dem Boden.[5] Sie ist mit Gras gefüllt, auf dem das fest verbundene Kindlein liegt. Der Vater scheint seine Beinbekleidung abgestreift zu haben; deren eine Hälfte dient dem Kinde als Kopfunterlage, die andere als Decke. — Multscher nimmt in dieser Anordnung eine Uebergangstellung ein. Es dauert nicht lange und das Kind wird aus den Wickeltüchern genommen (wie in der Anbetung der Könige unseres Altars, wo Maria die Windeln in der Hand hält) und unbekleidet, entweder auf das Mantelende der Mutter, oder auf den nackten Boden gelegt.[6] Mariens Kopf ist mit einem Tuche bedeckt. Auch dieses Tuch ist altertümlich und schwindet aus den Geburtsbildern immer mehr.[7]

---

[1] Für das Ikonographische vgl. F. Noack, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst, 1894; Rietschel, Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben, 1902; Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, 1890; A. Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria.

[2] Diese Form lebt dann in der Geburt der Maria und des Johannes fort.

[3] Vgl. Lichtwark, Meister Bertram, 1905, S. 169; Thode, Franz v. Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, 1885; Mâle, Gazette des beaux arts, 1904.

[4] In Italien läßt schon Giotto Maria knieen (Schulbilder auf den Sakristeitüren von Sta. Croce in der Akademie, Florenz); bei Fra Angelico ist die Anbetung ausgebildet. Vgl. Rietschel, a. a. O., S. 25. In Deutschland außer im Klarenaltar bei Meister Francke (1424. Abb. Lichtwark, Meister Francke, 1900, S. 135); im Neustädter Altar, Schwerin. (1435. Abb. A. Goldschmidt, Die Lübecker Malerei und Plastik bis 1530.)

[5] Dieser Korb, in der Höhe angebracht, ist auch eine alte Krippenform. Vgl. Rietschel, a. a. O.

[6] So schon bei Meister Francke.

[7] Wie es scheint, in Deutschland früher als im Süden. Es fehlt schon im Grabower Altar Meister Bertrams (1379. Abb. Lichtwark, Meister Bertram, S. 227). Ebenso in seinen späteren Altarwerken (Buxtehuder und Harvestehuder Altar) und auch in der Anbetung Meister Franckes. Vereinzelt kommt es aber auch später immer wieder vor.

Josef, der in den mittelalterlichen Darstellungen grämlich dasitzt,[1] bekommt in den neuen Bildern die verschiedenste Beschäftigung. Er reicht der Mutter das Kind (Grabower Altar, Kunsthalle, Hamburg), kocht einen Brei für die matte Frau (Kölnisches oder Westfälisches Bild des erzbischöflichen Seminars zu Utrecht; ähnlich im Harvestehuder Altar, Kunsthalle Hamburg), stärkt sich auch wohl hie und da selbst aus einer Flasche (Buxtehuder Altar, Kunsthalle Hamburg) oder er kommt mit einer Kerze, mit einer Laterne heran. (Roger v. d. Weyden, Bladelinaltar in Berlin, und nach ihm in der deutschen Kunst fast immer wiederkehrend). Die Künstler, im Streben die alten Formen zu ändern, haben natürlicherweise bei den Nebenfiguren angefangen und der Josef der Anbetung wurde immer wieder Gegenstand dieser erzählenden Abwandlung. Bei Multscher nimmt auch er an der Anbetung teil. Daß er hier gerade im Gebete niedersinkt und keinen Leuchter hält, wie in späteren Bildern, oder sich gar die Beinlinge abzieht, wie im Sterzinger Altarwerk von 1458, das ist kein Zufall. Es lebt noch der Ernst der gotischen Zeit, wenn auch manches sittenbildliche Motiv schon aufgenommen wurde. So hält auch Maria beide Hände wie in frommem Staunen erhoben, als ob sie die Erscheinung des Kindes bewunderte.[2] Josef ist nicht nur auf beide Kniee niedergesunken, er beugt auch den Oberkörper vor, und erhält eine Dringlichkeit, die sich in der spätern deutschen Kunst des Jahrhunderts kaum wiederholt. Es ist außerordentlich rührend, wie er seinen Kopf mit erhobenem Kinn vorstreckt. Die knieenden Tiere wagen das Kindlein nur scheu von der Seite her anzublicken.[3] Die singenden Engel in der Höhe sind

---

[1] Vgl. Didron, Manuel de l'iconographie chrétien, 1845.

[2] Dieselbe Gebärde hat Josef in einigen italienischen Geburtsbildern, wie bei Giov. Spagna, Galerie des Vatikans. Pinturicchio in Sta Maria Maggiore in Spello, und in der Pinakothek von Perugia und endlich ebendort bei Perugino. Alle drei sind Umbrer. Vielleicht geht also die Geste auf ein älteres italienisches Vorbild zurück. Von dort könnte es über Tirol zu Multscher gekommen sein. (Vgl. weiter unten.) Das Vorkommen dieser Gebärde bei Josef widerspricht der Friedländerschen Deutung, als ob Maria die Hände erhöbe, «als wolle sie das Kind segnen und zugleich mit ihrem Leibe decken».

[3] Vgl. Rietschel, a. a. O., S. 14: Ein apokryphes Evangelium des vierten Jahrhunderts : «Ja, die Tiere selbst Ochs und Esel umgaben ihn,

von einem köstlichen Ernst. Sie scheinen ganz in ihre Lieder versunken, und man tut nicht zuviel, wenn man angesichts ihrer an die Engel des Genter Altars erinnert. Das Jüngste legt sein Köpfchen auf die Schulter seines Geschwisters, ohne im Singen einzuhalten. — Die musikalische Stimmung wird auch im Hintergrund festgehalten: der eine Hirt, der den himmlischen Boten noch nicht bemerkt, pfeift sich auf seinem Dudelsack ein frommes Lied.[1]

Die Anbetung selbst geht unter einem Strohdache vor sich. Dieses wieder ist einem verfallenen Gebäude vorgesetzt. Das Dach ist ein altes Inventarstück abendländischer Kunst.[2] Nicht aber die Ruine. Sie hat ebenfalls in der Lust am Erzählen im scheidenden vierzehnten und beginnenden fünfzehnten Jahrhundert ihren Ursprung. Anfänglich wird nur das alte Wetterschutzdach interessanter gestaltet,[3] und die Romantik des neuen Jahrhunderts erst, bringt das zerfallene Stallgebäude als Stätte der Geburt Christi.[4] Soweit ich es verfolgen konnte, ist diese

und beteten ihn unaufhörlich an.» Als Anbetung glaube ich auch hier die Erzählung deuten zu müssen. Obwohl bei der Unklarheit der Darstellung immerhin eine andere Form vorliegen könnte, in welcher die Tiere liegen und das Kind mit ihrem Hauche wärmen. Bei dem Ochsen ist jedoch das Knieen deutlich genug, und auch die scheu aufgerissenen Augen des Esels scheinen auf eine Anbetung zu deuten. Sie entspräche auch sonst der frommen Haltung des Bildes.

[1] Hach, Christl. Kunstbl. 1881, S. 165 ff und S. 178 ff. «Die Verkündigung Mariä als Rechtsgeschäft,» schreibt, der Engel der Verkündigung Mariä hielte öfters eine Urkunde mit daranhängendem Siegel in der Hand. Diese wäre sein himmlisches Akkreditiv, um Maria zur Einwilligung in die Empfängnis zu bewegen. Dieselbe Urkunde mit Siegel hat aber auch der Engel der Verkündigung an die Hirten in Berlin, obwohl doch hier von einem «Rechtsgeschäft» keine Rede sein kann. Sollte man also die Urkunde da nicht auf bloße Gewohnheit der Maler zurückführen wollen, so widerspräche unser Beispiel Hachs Ansicht.

[2] Während in byzantinischen Werken der Schauplatz der Geburt als Höhle dargestellt wird.

[3] Beispiele: Weltchronik Rudolfs v. Ems um 1380 (Abb. bei Rietschel, S. 565), Bertrams Grabower Altar von 1379, Kölnisches Bild vom Anfang des 15. Jahrhunderts in Utrecht, Erzbischöfliches Museum (Abb. bei Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule). Ferner in einem Kölner Bild des Berliner Kaiser Friedrich-Museums «um 1380». (Vgl. hiezu die Anmerkung S. 18.)

[4] Aber wir haben gar keine Anzeichen dafür, daß die Ruine aus den Niederlanden nach Deutschland gekommen wäre, wie dies Kehrer behauptet. Die heiligen Dreikönige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer, 1904, S. 99.

Ruine zum erstenmale im Akademiebild Gentiles da Fabriano (1423) zu finden, aber auch in Deutschland muß sie um diese Zeit üblich geworden sein.[1] Jedenfalls sehen wir Multscher als einen Maler, der das neue Motiv recht ausbeutet, ein kompliziertes Gebäude malt, mit reichlichen Zeichen des Verfalls. Er will bunt und will voll wirken. In diesem Sinne werden auch die Räumlichkeiten mit Hausrat angefüllt, Kannen und Körbe und Bücher füllen die Nischen.

Spricht man von dem Menschen in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, so hat man sich an das Elegante und Gespreizte der zweiten Jahrhunderthälfte zu denken gewöhnt. Die Menschen Multschers aber sind recht derb. Ihre Manieren sind bäurisch wie bei seinem Zeitgenossen, Witz. Er lehnt sich gegen das Aetherische der Gestalten der hohen Gotik auf. Er sucht jeden einzelnen in Gebärde und Typus mit allem auszustatten, was seiner Einbildungskraft nur zu Gebote stand. Mit Menschen von reichem Seelenleben wollte er seine Bilder füllen. Da hinten in der knieenden Menge reckt einer aus aller Gewalt seinen Hals. Er gibt einen Maßstab für den Kulturgrad dieser Menschen ab. Eine feinere Kunst hätte ihn aufstehen lassen, damit er etwas sähe. Auch die aufdringliche Gebärde des Zeigenden mit dem ausgestreckten Finger gehört hierher.

Josef bewegt beide Hände gleichmäßig. Dies wird durch das Motiv — er will sie zum Gebete fügen — gerechtfertigt. Aber auch Mariens Hände, auch die des laufenden Hirten im Hintergrunde sind gleichmäßig bewegt. — In den folgenden Bildern des Altars kehrt dieses Ununterschiedene der Gebärde oft wieder. Sie ist die Regel, sofern es sich nicht um eine ganz bestimmte Tätigkeit, sondern um einen Gefühlsausdruck handelt. Diese Art von Handbewegung zeugt von einem unentwickelten Empfinden. Die Menschen haben noch nicht recht ihre Glieder im Gebrauche zu unterscheiden gelernt. Was sie tun, tun sie

[1] Während dann in Deutschland kaum noch eine Geburt ohne die Ruine gemalt wurde, wird sie in Italien höchst selten verwendet. (Oefter kommt sie in der mehr erzählenden Anbetung der Könige vor. So außer bei Gentile da Fabriano bei Botticelli, Ermitage; Filippino Lippi. Uffizien; Lionardo, ebendort; Raffael, Predella, Vatikan; Peruzzi. Sant' Onofrio, Rom; usw.).

mit beiden Händen. Wie ein Kind, das mit beiden Aermchen nach einem glänzenden Gegenstande greift.[1]

Die Parallelität der Gebärden wirkt dann verstärkend auf den Ausdruck des Affekts. Denn in starker Erregung wird jeder seine Hände zur gleichen Gebärde erheben. Diese Nebenwirkung konnte Multscher nur sehr lieb sein. — Das Motiv wird von reifen Künstlern noch vielfach bewußt verwendet (Donatello, Mantegna, Dürer).

Freilich wird man unsern Meister auch von einer Dürftigkeit in der Erfindung nicht freisprechen können. Denn er wiederholt eine Handbewegung nicht nur bei demselben Menschen, sondern nötigenfalls auch bei verschiedenen Personen.

Seine Armut äußert sich auch in den Bewegungsmotiven. Im ganzen kommen innerhalb der Mariengeschichten etwa fünf knieende Figuren vor (soweit das Knieen sichtbar ist). Alle ruhen gleichmäßig auf beiden Beinen, kein einziger hat etwa einen Fuß aufgestützt. Obschon dieses unterschiedene Knieen in älteren Monumenten genugsam vorkommt.[2] Und die knieenden Figuren sind dann in ihrer ganzen weiteren Haltung wieder übereinstimmend. So Maria und Josef in unserem Bilde. Ihre Stellung ist vollkommen parallel. Die beiden Tiere sind wieder gleich.

Einen anderen Grund hat es, wenn im Laufen beide Kniee geknickt werden. (Der Hirt im Hintergrunde.) Das ist gotische Art, vielleicht aus dem antiken Laufschema abgeleitet.

Unreif ist auch Multscher in der notwendigen Hervorhebung des Wichtigen und Unterdrückung des Nebensächlichen. Der Hintergrund wird mit ebenso großem Interesse behandelt, wie das Geschehen selbst. Und unter Umständen ist ihm ein Stückchen abgefallenen Mörtels wichtiger als die Anbetung. — Dem Hauptthema ist die Masse der Zuschauer völlig nebengeordnet. Die Menschenmenge wieder sucht er durch eine Reihung des Vielen und Verschiedenen darzustellen. Er fragt sich noch nicht, ob dies der Weg sei, eine große Wirkung zu erzielen. Er weiß, eine Menge bestehe aus vielen Köpfen, und setzt nun die Teile so oft nebeneinander, wie sie die Fläche verträgt. Wenn ein

---

[1] Vgl. auch Benndorf, Die Metopen von Selinunt.
[2] Vgl. Kehrer, a. a. O., S. 104.

Gotiker einen Turm baut, so führt er ihn oben mit derselben Genauigkeit aus, wie in den Teilen, die dem Beschauer näher liegen. Auch er geht vom Gegenstande aus, der Eindruck des Ganzen ergibt sich dann aus der Summierung der Einzelteile.

Und ebenso wie man diese Nebenordnung einerseits bis in die Einzelheiten verfolgen kann, muß man sie andrerseits auch in der Zusammenstellung des ganzen Altarwerkes sehen. Es handelt sich dabei um acht gleich große und gleichwertige Gemälde. Sie bilden ein Beispiel für die breite Art gotischer Erzählungskunst. Mit dem Anbruche der neuen Zeit schwinden auch diese vielgliedrigen Tafelwerke immer mehr.

Was Multscher im Abstufen der Bildteile nach ihrer Wichtigkeit hin zu wenig getan hat, tut er in der verschiedenartigen Bemessung der Körperverhältnisse zu viel. Der Maßstab der Figuren wird mehrfach durch ihre Bedeutung bestimmt. Maria ist größer, als die Menschen aus dem Volke. Auch im Verhältnis zum Gebäude ist sie zu groß. Es ist dies noch die sinnbildliche Darstellungsart der älteren Kunst, der es vor allem anderen auf Verständlichkeit ankam.

Multscher ist, indem er auf dem Wege des Malerischen vorwärts schreitet, ein Vorläufer der deutschen Renaissance.[1] Wie Moser und Witz strebt auch er den Raum zu erobern. Seine Ruine stellt er schief, wodurch er zu Verkürzungen greifen muß. Beide Hauptfiguren sind in schräger Ansicht.

Diese Gemälde haben so gut wie gar nichts mit der gleichzeitigen Linienkunst Frankens gemein. Sie bestehen nur aus Farbflecken. Haare werden dargestellt, indem zuerst der Grund aufgetragen wird, dann werden einzelne Lichter aufgesetzt, und endlich wird das Ganze in Härchen ausgefranst.[2] Auch das Fell des Esels ist ähnlich behandelt. Während bei der Haut des Ochsen noch summarischer verfahren wurde: sie ist einfach

---

[1] Ueber den Begriff des Malerischen vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien, S. 15 ff. Dazu äußert sich Schmarsow, Zur Frage nach dem Malerischen, sein Grundbegriff und seine Entwicklung, 1896. Bei Schmarsow, S. 2. Zusammenstellung der Literatur. — Ueber den Zug der Zeit zum Malerischen vgl. Dehio, Gesch. der Baukunst d. Abendlandes, S. 360 ff. und Kunstchronik XI. N. F. 1900, S. 273 und 300.

[2] So ist schon die Haarbehandlung bei Meister Bertram.

fleckig angelegt, an Stirn und Nacken sind einige Härchen aus dem Grund ausgewischt (nicht aufgemalt).

Der Innenraum liegt im tiefen Dunkel (die Szene ereignet sich bei Nacht). Verschiedene Gegenstände leuchten aus ihm hervor. Mariens heller Kopf ist vor einen dunklen Hintergrund gestellt. Josefs rückwärtiger Umriß löst sich im Schatten auf. Wir sehen, wie das Auge Multschers auf Tonwerte eingestellt war, wie ihm die Linie nichts bedeutete. Und die Farbe der Ruinenwände zeigt, wie reich er gesehen hat. Unendlich viele Töne helfen den Eindruck des Trüb-weißlichen hervorrufen.

Die vorspringenden Teile des Daches werfen Schatten und unter dem Strohdach entsteht ein Helldunkel. Der hölzerne Dachträger zeichnet sich im Lichtbilde auf die Wand, ebenso wie ein Krüglein, das in einer Nische steht. — Bermerkenswert ist auch, wie Multscher solch einen Schatten behandelt. Er malt ihn nicht etwa dunkel auf den hellen Grund. Er holt ihn gewissermaßen aus der Nachbarfarbe heraus, indem er die unmittelbare Umgebung des Schattens etwas aufhellt. Und innerhalb dieser so hell gebliebenen Schatten werden dann verschiedene Tonstärken abgestuft. — Köstlich ist das durchscheinende Licht zwischen den Blättern eines aufgeschlagenen Buches in der Hütte, kühn sind die aufgesetzten Lichter auf dem Kopf des laufenden Hirten.

Freilich kann auch Multscher aus den Grenzen seiner Zeit nicht heraus und wir müssen mit vielen Unklarheiten seiner Raumvorstellung vorlieb nehmen, um den Genuß der malerischen Wirkung zu haben. So hätte ein geschickterer Raumdarsteller das Strohdach, das tief im Bilde sitzen soll, niemals mit der oberen Bildkante abgeschnitten. Denn der Rahmen ist die erste Kulisse der Bühne, von ihm aus muß sich das Bild nach allen Seiten vertiefen. Schneidet aber der Rahmen einen Gegenstand aus der Tiefe ab, so rückt dieser für den Beschauer vor.

Auch sonst muß man Multscher nicht nur Ungeschick in der Raumdarstellung, sondern auch ungenügende Raumvorstellung zum Vorwurfe machen. Aus den planlos angeordneten Gelassen der Ruine wird niemand klug. Auch dann nicht, wenn man zur Anbetung der Könige hinüberblickt, wo dasselbe Gebäude in hellerem Licht erscheint. — Eine Holzstütze steht an

der rechten Bildkante. Von ihr zieht sich wagrecht der untere Rand des Strohdaches. Nachdem aber das Dach über Augenhöhe liegt, nimmt man an, ihr Rand gehe der vorderen Bildfläche entlang. Ihr Endpunkt belehrt uns erst, daß das nicht der Fall sei. Sie hätte sich einwärts verkürzen sollen.

Im Hintergrunde sieht man auf einem Hügel die Verkündigung an die Hirten. Die Erhöhung dient, um das Geschehen überhaupt sichtbar machen zu können. Wir lernen so Multscher, in der Perspektive als recht altertümlichen Maler kennen, Moser und vor ihm Miniaturisten haben weite Flächen ganz anders darstellen können.

Die Unklarheiten finden sich dann ebenso in der Menschendarstellung. Man weiß durchaus nicht sofort, daß das Volk hinter dem Bretterzaun kniee. Sie sind bis zur Brusthöhe verdeckt, und man muß sich über ihre Bewegung erst mühsam Rechenschaft geben.

Dieses teppichmäßige Ausbreiten der dargestellten Dinge und die Unterdrückung der Tiefenausdehnung, wie jeder Organisation, hilft aber andrerseits Multscher, eine starke Schmuckwirkung seiner Bildflächen zu erzielen. Sie sind ganz übersponnen. Die Reihung der Figuren, der Gegenstände, der Farben- und Schattenflecke ist so gleichmäßig abgewogen, daß die Darstellung nirgends dramatisch anschwillt. Auch jeder Kopf erhält ein möglichst bewegtes Aussehen. — Die späte Gotik liebte diese Unruhe der Flächen. Wie sie ja auch die Wände ihrer Kirchen durchbrach, die Fenster mit Glasgemälden besetzte, schattende Triforien und tiefgekerbte Pfeiler zum unruhigen Spiel heranzog. So wollte sie auch von ihren Bildern, daß sie ein ständiges Zittern erzeugten. Und in der Tat macht eine von den wurzligen Köpfen übersäte Fläche Multschers den Eindruck, als ob gotische Phantasie ihre Ranken- und Krabbenkünste hätte auf ihr spielen lassen.

Multscher sieht immer nur Teile vom Ganzen. Eine Form ist nie durch die andre bedingt. Wenn sie sich nur in das Dekorative der Umgebung gut einfügt. Bei Frauen wagt er weniger Absonderlichkeiten, darum werden sie im Ausdruck meistens ärmer. —

Manchmal allerdings gelingt ihm ein Frauenkopf, der in der Beseelung alles überragt, was Multscher in Männerköpfen zu leisten imstande war. Ich denke dabei an die zweite seiner Marien, und wir kommen somit zur Anbetung der heiligen drei Könige. Sie sitzt da, diese Maria, mit dem Kinde auf ihrem Schoße, und neigt ihren Kopf. Sie sieht das Kind ernst an und ein rührend-weinerlicher Zug spielt trübe um ihre Lippen. — An Ausdruckskraft übertrifft diese Anbetung alle andern Bilder der Folge. Sie ist von einer glühenden Frömmigkeit beseelt. Josef hat für Maria einen Brei zurechtgemacht,[1] er kniet hinter ihr nieder, berührt scheu, mit der äußeren Schmalseite der Hand nur, Mariens Arm, und scheint ihr zu sagen, daß die fromme Handlung unterbrochen werden müsse, um auch für das Leibliche zu sorgen. Diese Gebärde, von dem übermäßig vorgestreckten Kopfe unterstützt, sagt alles, was an frommer Furcht und demütiger Scheu überhaupt zu sagen ist.

Maria und Josef nehmen die linke Bildhälfte ein, rechts sind die Könige und ihr Gefolge. Der Aelteste kniet, der Nächste steht mit gebeugtem Rücken hinter ihm, beider Blicke sind auf das göttliche Kind geheftet. Als Dritter ist der Mohr da. Er neigt etwas das Knie. Auch ihn, der sonst im fünfzehnten Jahrhundert ganz teilnahmlos dem Geschehen beisteht, stattet Multscher mit einem leidenschaftlichen Ausdruck aus. Seine Handbewegung — er erhebt anbetend die Rechte — war schon im dreizehnten und im ganzen vierzehnten Jahrhundert üblich. Die alte Anbetungsgebärde wurde hier wieder aufgenommen.[2] Multscher weiß aber dieser althergebrachten und vielleicht gar

[1] Vgl. S. 10. Das Motiv findet sich öfter und allerorten. So in dem bereits erwähnten Kölner Bild in Utrecht. Ferner in dem Schnitzteil des Harvestehuder Altars, wo sich Josef mit Tiegel und Napf Mariä nähert. Das Motiv wird dort von Lichtwark als neu angesprochen. Vgl. a. a. O., S. 392. Vgl. auch die Anbetung der Könige in der Kreuzkapelle der Burg Karlstein. (Abb. bei Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde der Burg Karlstein in Böhmen 1896. Taf. 47.) Dort hält Josef seine Hand über den Brei, als ob er sich von der dampfenden Wärme überzeugen wollte. Auch in einem Holzschnitt der Kaiserl. Hofbibliothek in Wien findet sich ein ähnliches Motiv. Eine heil. Familie, Maria reicht dem Kinde die Brust, Josef kocht den Brei. (Abb. Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal Bd. 6. 1893. Taf. 4.) Das Blatt wird von Schreiber nach Italien lokalisiert.

[2] Vgl. Kehrer, a. a. O., S. 106.

nicht mehr recht verstandenen Bewegung, neuen Sinn zu geben. er wird zum Ausdrucke frommen Staunens.

Im Gefolge setzt sich die Heftigkeit der Aufregung fort. Ein Mohr drückt seine Hand in wilder Inbrunst, beteuernd an die Brust. Ein andrer ist niedergesunken und faltet seine Hände in Anbetung. Die übrigen strecken ihre Hälse, um etwas von dem Anblick zu erhaschen.

Die Zusammenstellung der drei Könige bei Multscher: der Knieende, der gebeugt Stehende und der Aufrechte, bleibt das ganze Jahrhundert hindurch üblich.

Zur ikonographischen Stellung dieses Bildes wäre sonst noch Folgendes zu bemerken. Maria hatte bisher regelmäßig an einem Bildrande ihren Platz, Josef fehlte fast immer. Multscher rückt nun Maria gegen die Bildmitte vor — es ist ja bekannt, daß Stephan Lochner ebenfalls um 1440 sein symmetrisches Anbetungsbild malte.[1] — Daß Josef im fünfzehnten Jahrhundert immer öfter zu den Dreikönigsbildern herangezogen wurde, ist nur natürlich. Er gab Gelegenheit zu sittenbildlichen Schilderungen. Auch hier reicht er ja Maria den Brei. Das Motiv des Kindes, das nach den Schätzen langt, ist im vierzehnten Jahrhundert schon allgemein üblich. Neu dürfte nur sein, daß die Mutter hiebei sein Händchen führt. Das wäre für die voraufgegangene Zeit wohl noch zu persönlich gewesen. Ebenso ist es neu, daß das Kind nackt dargestellt wird. (Vgl. S. 9.) Hinter Maria ist ein Teppich gezogen, wieder ein aus der mittelalterlichen Kunst wohlbekanntes Motiv. Auch seine Darstellung in Verkürzung ist nicht neu, ebensowenig wie die vordere Säule, die den zweiten Magier überschneidet.

Für das gegenseitige Verhältnis der Könige wurde im vierzehnten Jahrhundert stets die Regel befolgt, daß der zweite

---

[1] Im Berliner Kaiser Friedrich-Museum ist ein Gemälde des «Lebens Christi», das der Kölnischen Schule um 1380 zugewiesen wird (Nr. 1224). Dort findet sich bereits die symmetrische Dreikönigskomposition. Sollte das Datum richtig sein, so wäre diese Anordnung ikonographisch sehr interessant. Es sind aber auch die Trachten für diese frühe Zeit etwas auffällig. Die seitlich geschlitzte «Glocke» kommt im allgemeinen in den Dreikönigsbildern des 14. Jahrhunderts nicht vor (Vgl. Kehrer, a. a. O.). — Auch ein frühes westfälisches Dreikönigsbild der Wiesenkirche zu Soest ist symmetrisch angeordnet.

dem dritten den Stern am Himmel weise.[1] Für die Inbrunst der Zeit Multschers hat diese äußerliche Beziehung nicht genügt. Sie wird aufgegeben und erst Dürer nimmt sie, inhaltlich vertieft, wieder auf.

Neu ist auch die Bezeichnung des dritten Königs als Mohren. In Deutschland kommt er, wie es scheint, in dem bereits erwähnten Kölnischen Bilde aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts zuerst vor (Utrecht).[2] Er ist, wie die Ruine, ein Erzeugnis der Epik des fünfzehnten Jahrhunderts. Multscher tut noch ein Uebriges und nimmt auch ins Gefolge etliche Mohren auf.[3]

Auch in der Tracht sehen wir unsern Maler unter den Neuerern. Maria trägt im vierzehnten Jahrhundert (und auch bei Lochner noch) eine Krone als Zeichen ihrer Würde. Hier hat sie ein einfaches Kopftuch.[4] Die Könige dagegen legten reiche Damastgewänder an. In der vorhergehenden Kunst hatten sie stets einen weiten Mantel, der erst im fünfzehnten Jahrhundert von der modischen Tracht verdrängt wurde.[5]

Der Schauplatz des Vorganges ist ja derselbe, wie in der Geburt. Nur ist es Tag geworden. Das Hütteninnere ist aufgehellt. Während aber dort Maria und Josef von links knieten, nähern sich hier die Könige von rechts. Zu dieser Aenderung

---

[1] Vgl. Didron, a. a. O.

[2] Vgl. Aldenhoven, a. a. O. In Italien der Mohr in Gentiles erwähntem Akademiebild von 1423. Vgl. Zappert, Epiphania. Sitzungsber. der k. und k. Akad. zu Wien. phil. hist. Kl. XXI. 1856. S. 291 ff. — F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst, 1897. II, S. 290. «Wohl erst seit dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts erscheint Balthasar als Mohr.» — In der Göttinger Handschrift des Bellifortis von Konrad Kyser (1405) ist die Königin von Saba als Mohrin, schwarz mit roten Lippen, dargestellt.

[3] Im Grabower und Buxtehuder Altar des Meisters Bertram hat der zweite König eine dunklere Hautfarbe. Aber diese kommt in der Folge öfter vor. Schon daß sie der zweite hat, zeigt, daß sie nicht als bezeichnende Eigenschaft des Mohren gemeint sei.

[4] Kehrer, a. a. O., S. 113. Die Krone schwindet «etwa seit Mitte des 15. Jahrhunderts». Diese Zeitangabe stimmt aber keineswegs. Vor Multscher hat schon die Maria Meister Franckes (1424) ein Kopftuch statt der Krone. — Dieses Kopftuch wurde übrigens in den Dreikönigsbildern öfter beibehalten als in den Darstellungen der Geburt (vgl. S. 9). Es sollte jedenfalls das Frauenhafte im Gegensatze zum Jungfräulichen ausdrücken. Unbedeckten Hauptes erscheint die Maria in Dreikönigsbildern äußerst selten. Ein Beispiel wäre Witzens Genfer Altarbild von 1444.

[5] Vgl. Kehrer, a. a. O., S. 114. Ansätze schon im Grabower Altar (1379).

sah sich Multscher veranlaßt, um beide Bilder gegen die Altarmitte hin zu richten. Vielleicht hatte er noch eine andere Absicht: durch diese Anordnung wird nämlich der momentane Zusammenhang beider Bilder besser gewahrt. Das Gefühl eines feineren Künstlers würde es wohl verletzt haben, wenn beide Gruppen, die der Anbetung und des Dreikönigsbildes von derselben Seite herangekommen wären, da man doch beide Bilder gleichzeitig sah.

Der zweite König hat eben seine Krone abgenommen. Er hält sie so in der Hand, daß der Beschauer sehe, die Bewegung werde noch fortgesetzt. Ebenso wie im vorigen Bilde Josef seine Hände zum Gebet zu fügen im Begriffe stand. Diese noch nicht vollendeten Bewegungen sind für Multscher und seine Stilstufe bezeichnend. Die Gotik verwendet sie oft, in Sterzing werden wir sie im Jahre 1458 noch finden. Einige Jahrzehnte später würde das Motiv als veraltet angesehen worden sein.[1]

Die Gebärden stehen bei Multscher noch ganz im Dienste des Ausdruckes. Sie haben keinen Selbstzweck. Stephan Lochner bringt hierin schon die Aenderung. Dessen Mohrenkönig will elegant wirken, indem er sich mit einer beteuernden Gebärde vorbeugt. In der linken Ecke steht gespreizt ein Ritter,[2] und die vornehmen Heiligen der Flügel, oder auch die königliche Frau selbst, stammen aus einer andern Welt als die Menschen Multschers. — In unserem Bilde sind die Gebärden altertümlich einfach und es kehren die Parallelbewegungen des Geburtsbildes wieder. Maria sitzt da, mit gleichhohen Oberschenkeln, der älteste König hat sich auf beide Kniee niedergelassen, und auch des Mohren beide Beine sind geknickt.[3] Der zweite und der dritte Magier haben jeweils in ihrer Linken ein turmartiges Gefäß, das sie in gleicher Weise in den halbvorgestreckten Händen halten. Und endlich hat auch das Kind beide Beinchen auf der Mutter Schoß aufgestemmt. Nur als Hilfsmittel des Ausdrucks und zur Verdeutlichung des Geschehens sollen die Gebärden eine Rolle spielen.

---

[1] Ausnahmsweise auch später. Bei Herri met de Bles in der Pinakothek, München, z. B. hat der zweite König eben seinen Hut abgenommen und hält ihn in der Luft.

[2] Von Witz wiederholt. Vgl. D. Burckhardt, a. a. O., S. 307.

[3] Vgl. S. 13.

Multschers ganzes Trachten ist eben, wie wir sahen, auf Beherrschung von Raum und Licht gerichtet. Von der Zusammengesetztheit des Ruinengewinkels war schon die Rede. Ebenso von der Holzsäule, die die Figuren überschneidet.[1] Nun zeigt aber auch Multscher, wie er die Verkürzungen beherrscht: Das Dreiviertelprofil Mariä ist vorzüglich, ebenso wie die stark verkürzte Hand Josefs. Ueberdies hat fast jede Person des Bildes einen Arm in gut verkürzter Ansicht.

Ganz virtuos ist dann Multscher in der Schilderung des Lichtes. Das Spiel der Reflexe auf Josefs Pfanne, das Schimmern der Krone des zweiten Königs, sind Meisterstücke. Ebenso, wie sich im goldenen Gefäß des Greisen der rote, hinter Maria gespannte Vorhang spiegelt, so daß das Gold zu erglühen scheint. Auch der Kopf des Greisen selbst hat rote Reflexe, wie auch die Schläfengegend Josefs. Das alles ist für die frühe Entstehungszeit des Altarwerkes erstaunlich.

Hervorragend ist wieder des Malers Empfindung für Tonwerte. Weiße Köpfe stehen vor dunklen Gründen, der Mohrenkopf ist vor einen hellen Hintergrund gesetzt. — Das sind Multschers grobe Gegensätze. Nicht zu übersehen ist aber auch, wie der Kopf Mariens mit dem andern Weiß des Kopftuches harmoniert, und wie das Weiß nochmals im Schoß Mariä aufgenommen wird. Die Lichtübergänge auf der Hand Josefs wollen gleichfalls verfolgt sein. In der Hütte herrscht ein reich abgeschattetes Halbdunkel. Und wie er im Schatten die Linien des Gefälts verschwinden läßt, ist für diese Zeit und für Deutschland wieder überraschend.

Noch deutlicher als im Geburtsbilde läßt sich hier die Aufhellung einzelner Schattenteile verfolgen. So bei dem Krüglein in der Nische, bei dem runden Holzkasten. Auch der Mohr wirft nur einen ganz leisen Schatten auf die Wand.

Die Farbtechnik beherrscht Multscher ebenfalls in einer hervorragenden Weise. Die erwähnte Krone des Greisen ist rötlich untermalt, eine braune Lasur liegt ungleichmäßig darüber, die Lichter sind gelb aufgetragen. Und mit diesen einfachen Mitteln erzielt er jene fabelhafte Wirkung. — Die Mohren haben in

---

[1] Das Motiv auch ähnlich im Pfingstfest und Marientod.

ihrer Gesichtsfarbe kein Schwarz, nur rötliche und violette Töne. Der Flaum auf dem Kopfe des Kindes ist durch einen gelblichen Ton ganz zart angedeutet. — Der goldbrokatne Mantel des Mohren überglänzt seine ganze Umgebung. Wenn man näher zusieht, so sind es wieder die einfachsten Mittel die verwendet wurden. Eine weißlichbraune Farbe, dunkelbraun abgeschattet, die Goldstickerei durch flüchtige, gelbe Strichelchen angegeben. Hier ist es das Licht, das den Mantel erglänzen macht.

Um aber das Auge in den Farbflecken auch festzuhalten und ihm keine Gleitbahnen zu schaffen, wird jede Linie vernichtet. Die vordere Holzstütze überschneidet den Greisen gerade im wichtigsten Teil seines Umrisses. Auch der zweite König wird durch sie überschnitten. Der Mohr hebt mit der Linken den Saum seines Mantels, um so dem Auge im Linienfluß Widerstand zu bieten. Seine Rechte wieder ragt über seine Schulter, um auch dort den Lauf zu unterbrechen. Nur Mariens Umriß bleibt unangetastet.[1]

Das Gefühl für das malerisch Unbestimmte geht mit der Vorliebe für das Weiche naturgemäß Hand in Hand. Denn gerade die weiche Beschaffenheit äußert sich in der Unbestimmtheit der Linie. So sehen wir Multscher immer fließende und massige Stoffe für Gewänder bevorzugen. Wenn Linien vorkommen, so sind sie in ihren Biegungen schmiegsam. Den Fleischteilen fehlt der Knochenbau. Des Malers Interesse erschöpft sich an der Oberfläche.

Die Ausgießung des heiligen Geistes. — Dem Gefühlswert dieser dritten Szene konnte Multscher nicht gerecht werden. Wir sehen nichts als eine Aneinanderreihung von Gebärden und — Karikaturen. Multscher wollte unter allen Umständen Ausdruck, jeden Apostel anders als seinen Nachbar. Ueber dies Streben hat er den Gefühlsinhalt der Szene ver-

---

[1] Diese Schonung des Umrisses der Hauptperson ist absichtlich. Auch im Pfingstfest werden alle Apostel überschnitten, es ist wieder nur Maria, die nicht überschnitten wird. — Freilich hat Multscher noch kein Gefühl für die Roheit, die darin liegt, daß die erwähnte Säule in der Anbetung die Hand des zweiten Königs glatt von seinem Körper trennt. Die Zusammensetzung der Teile macht er sich viel zu sehr in Gedanken, und viel zu wenig in der Empfindung klar.

gessen. Nach den großen Schönheiten der beiden Weihnachtsbilder wirkt dieses Pfingstfest fast unerträglich öde. Des Malers bereits erwähnte Armut im Erfinden, macht sich sehr bemerkbar. Die Gebärden der Teilnehmer sind wieder, und zwar diesmal ausnahmslos, parallel, wenn auch unter sich nach Möglichkeit verschieden. Aber auch in der Anordnung der Köpfe zeigt Multscher höchste Dürftigkeit. Links zwei Dreiviertelprofile nebeneinander, rechts zwei Vollansichten, und dann noch beiderseits vorn je zwei Profilköpfe, die dann alle vier nach oben blicken, so daß ihre vordere Gesichtslinie eine Horizontale bildet.

Und was sind das für Menschen! Will man Multscher wohl, so kann man in ihnen Fanatiker der süddeutschen Art sehen. Eigentlich sind es aber nur Formübertreibungen. Diese Menschen sind über die Maßen häßlich. Sie haben riesige Tonsuren und Glatzen, weiche, verquollene Nasen, vorhängende Unterlippen, verrunzelte Backen, verwilderte Haare. Die Absicht liegt ja klar zutage. Die Natur sollte gepackt werden, und Multscher faßte sie dort, wo sie am absonderlichsten war. Es liegt ja in der Sache, daß regelmäßige Züge nicht die Besonderheit eines Charakters haben können. Feine Abweichungen konnte aber Multscher nicht beobachten. Noch weniger hätte er sich darauf verlassen können, daß sie seine Zuschauer bemerkten. Also griff er zu diesen Mißgestalten. Er konnte auch darauf rechnen, daß sie im Beschauer zu Charakteren umgedeutet würden.[1] Wie wir oben von Fanatikern sprechen konnten.

Mit diesen Typen wollte Multscher seinen Zeitgenossen nicht etwa gefallen, er wollte durch sie seine Beschauer eher aufregen.[2] Nur eines muß man Multscher lassen. Seine Köpfe sehen nie gewöhnlich aus. Wenn die Bildungen selbst auch gemein sind, so zeigt doch der Ausdruck immer, daß es sich um heilige Personen handelt. Manchmal steigert sich die Erregung sogar bis zur Schwärmerei, wie in den zwei äußersten

---

[1] Vgl. Schick, Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin.

[2] Das ist die Vorstufe zum spätern 15. Jahrhundert, wo bekanntlich Bildnisse in heilige Darstellungen eingeführt werden. Auf die kennzeichnenden Merkmale einmal aufmerksam geworden, hielten die Künstler nicht mehr ein. Die Abnahme der religiösen Gefühle kam ihnen entgegen. So bildeten sie dann Lebende in heiligen Vorgängen ab.

Aposteln links. Freilich ist Maria vor lauter Feierlichkeit erstarrt.

Auch in der Darstellung der tempelartigen Baulichkeit finden wir nicht die Phantasie am Werke, die die Ruinen der Anbetungen gestaltete. Wir sehen eine trockene und spielerische Zusammensetzung. Ueber die Form bleibt man natürlich wieder ohne Aufschluß.[1]

Die Hände sind zwar Bauernhände, erstrebt wurde jedoch wieder das Bessere. Sie sind plump geraten, zeigen aber wenigstens den Anfang des Verfeinerungsprozesses des fünfzehnten Jahrhunderts. Multscher hat von der Eleganz seiner Nachfolger noch keine Vorstellung, aber doch trennen sich manchmal auch bei ihm schon die Finger, die Glieder krümmen sich, der kleine Finger bekommt die ihm im ganzen Jahrhundert zuerteilte besondere Stellung. Allerdings dürfte dies hier noch, nur als Mittel zur Belebung gedeutet werden.

In den Einzelformen der Köpfe sucht er möglichst reiche Abwechselung. Augenbrauen kommen vom Geradlinigen fast bis zur Halbkreisform vor. Nasen findet man dünne, breite und dicke, lange und kurze. Die Augen wechseln in allen Formen zwischen den kreisrunden und gekniffenen ab. Die Oberflächen werden möglichst gekräuselt und verrunzelt. Nur die schattenden Augenhöhlen kehren immer wieder. Bewegung in Linien und Flächen.

Das Pfingstfest enthält ein für Multscher merkwürdiges Faltenmotiv. Mariens Mantel wird nach der Mitte des Apostelkreises geführt und an dieser auffallenden Stelle versucht der Maler die Linien interessant zu bewegen und sich verschlingen zu lassen. Auch im übrigen ist der Mantel Mariä in Linien behandelt. Ein Spiel, das wir doch sonst nirgends in Multschers Altarwerk finden. (Vgl. S. 27.)

Die Gewänder der Apostel sind zwar weich und unbestimmt, wie sie in den Anbetungen waren, aber auch sie sind reizlos.

---

[1] Die Säulen kommen ganz ähnlich gebildet in Miniaturen vor. So z. B. Wilhelm v. Oranse, Wien, Ambraser Sammlung, 1387. Ihre Verwendungsart, wie sie hier in Berlin die Szene überschneiden, ist wieder in Elfenbeinen häufig, wo die Vorgänge oft unter gotischen Bogen spielen, die durch Säulchen getrennt sind.

Es kommt öfter vor, daß sich die durchaus verschiedenen Farben eines Mantels und seines Futters in unerträglich harten Linien treffen. Das Auge kann von der starren Senkrechten gar nicht loskommen, in der das Rot und das Weiß des zweiten Apostels rechts zusammenstoßen. Grobe, gefühllose Linien auch im übrigen Gefält.

Multscher hat eine breite Art des Malens. Ein Kopf wird zunächst fertig gemacht, die Farben vertrieben, dann erst die Lichter mit breiten Pinselstrichen aufgesetzt. Am Gewand kann man ebenfalls den Weg des Striches verfolgen. An Stellen, die mehr nebensächlich sind, wie etwa an den Händen, arbeitet er mit dünnem Auftrag und mit breitem Zuge. Anderwärts wieder, wie auf dem Mantel eines Apostels, malt er ganz pastos.[1] Manchmal werden Lichter nur mit der Kopfseite des Pinsels ganz flüchtig aufgetragen (Kopf des Petrus). Das Weiße des Auges bildet regelmäßig den hellsten Punkt im Gesichte.

Hinter Maria wölbt sich eine Nische, dessen Schatten genau beobachtet ist. Auch sonst findet sich in diesem Bilde wieder das Streben, die Fläche möglichst in ihrem Tonwerte zu fassen. Wenn auch die Gewänder noch in gleichmäßigem Lichte erscheinen. Der tempelartige Bau ist wieder recht zusammengesetzt, aus den Köpfen durch Aufhellung der Schatten möglichst viel Form herausgeholt. Und wenn er eine flache Wand vor sich hat, so ist es das Lichtspiel, das auf der Fläche zittert. Freilich hier im Pfingstfest leidet auch die Architektur an einer furchtbaren Kälte. —

Allem Anscheine nach ist das Pfingstfest früher entstanden, als die beiden Anbetungen. Die Ausführung derartiger Altäre hat meistens einige Jahre in Anspruch genommen. Multscher war 1437 vermutlich noch jung. (Er wird 1427 in der Ulmer Bürgerliste aufgenommen, arbeitet 1458 noch am Sterzinger Altar und wird erst 1467 als verstorben erwähnt.)[2] Bei einem jungen Künstler dürfen wir uns über verhältnismäßig rasche

---

[1] So auch Mariens Mantel in der Geburt.

[2] Vgl. Reber, Hans Multscher von Ulm, Sitzungsberichte der philos.-philol. und hist. Klasse der kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften, 1898, Bd. II. Auch als Text der Veröffentlichung der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen, 1898.

Fortschritte nicht wundern. — Auf keinen Fall wird man annehmen können, daß das trockene Pfingstfest nach den Anbetungen gemalt worden wäre. Oben stellten wir im Mauerwerk der Architektur einen Reichtum an Tönen fest, auch das gelbe Strohdach besitzt sehr feine Abstufungen, unten herrscht in dem stumpfen Schwarz und Braunrot der Tempelwände große Oede. Die erwähnten Reflexlichter auf der Pfanne, der Krone, oder die rote Spiegelung im goldenen Gefäß, haben im Pfingstfest ebensowenig Entsprechendes, wie etwa die farbige Schönheit eines Engelflügels des Geburtsbildes.

Auch die Köpfe sind im Pfingstfest mit schweren Schatten behandelt. (Auf den Nasen, in den Augenhöhlen.) Oben ist dieser nur hingehaucht. Wie dies etwa ein Vergleich der Marienköpfe sehr gut zeigt. Zu den dicken Schatten kommt im Pfingstfest noch ein undurchdringliches Rosa, während oben die Wange nur einen leisen rötlichen Anlauf hat.[1] — Die Töne am Kopf Josefs sind in den oberen Bildern reich abgestuft. Auch die Epidermis ist stofflicher als unten behandelt. Die durchscheinende Greisenhaut am Scheitel des ältesten Königs ist vortrefflich. Durch das schüttere Kopfhaar leuchtet die Haut durch, wie das bei Greisen vorkommt. Nur an seinen Grenzen wird das Haar durch einen etwas dunkleren Ton angedeutet. Dagegen ist die Hautfarbe im Pfingstfest schwer. — Soll das Haar in Schatten gesetzt werden, so zeigt Multscher im Pfingstfest noch große Verlegenheit. In den Anbetungen findet er erst die rechte Art, indem er die Schattenteile zunächst dunkel anlegt und einzelne hellere Härchen aus diesem Dunkel herausholt.

Von der Härte und der Leere der Linien der früheren Tafel sprachen wir schon, und wiesen auf die auffällige Vertikale der rechten Bildhälfte hin. Oben ist alles durchempfunden, und zum Vergleiche wäre etwa der ebenfalls vertikale Gewandsaum der Maria des Geburtsbildes heranzuziehen. Diese zitternde Linie ist mit Empfindung getränkt. Sie bildet unten noch zwei weiche Einbuchtungen, statt stumpf zu endigen, wie jene Linie im Pfingstfest.

---

[1] Der Kopf Mariä im Pfingstfest scheint übrigens in der Farbe gelitten zu haben.

Von dem warmen Ausdruck der oberen Bilder war ebenso die Rede, wie von dem sinnlosen Zusammentragen der Einzelformen unten. Der Kopf einer jeden Bäuerin oben hat sicher mehr Beseeltheit, als unten Maria oder die Apostel. Den lebendigen Gebärden der oberen Bilder entsprechen unten gekünstelt erdachte. Auch die Gelenke sind oben besser durchgebildet, als im Pfingstfest. So sitzen die Hände Mariens in der Geburt wenigstens richtig, unten wird die Hauptsache durch eine Fettfalte verwischt.

Hand in Hand mit dem Fortschritt in Richtung des Malerischen, werden in den oberen, späteren Bildern, weichere Stoffe verwendet. Wir sprachen von dem auffälligen Linienspiel im Gefält der Maria des Pfingstfestes. Es kann am besten mit dem Gewand der Sitzenden im Dreikönigsbilde verglichen werden. Beidemal handelt es sich um die Falten zwischen zwei gleichhohen Knieen. Im Pfingstfest sehen wir nun harte, senkrechte Parallellinien mit einer Einbuchtung zwischen den Knieen, oben ist nichts Bestimmtes, die Linien lösen sich in Flächen auf. Und dem schematisierenden, im Altarzusammenhange sehr auffälligen Gewandzipfel unten, entsprechen oben reiche und flüssige Faltenschiebungen.

Setzen wir nun diese Untersuchungen weiter fort, so finden wir, daß in der Marienfolge gleich nach dem Pfingstfest jene Tafel gemalt wurde, die uns noch zu behandeln übrig bleibt, nämlich der Tod Mariä.

Dieser Sachverhalt wird außer durch den stilistischen Vergleich, noch durch Folgendes gestützt. In den einleitenden Sätzen über die ursprüngliche Aufstellung des Altars wurde erwähnt, daß die Baulichkeiten der unteren Tafeln in die oberen hineinragen. So daß die oberen Darstellungen dort einsetzen, wo die Architekturen der unteren Bilder aufhören. Diese unteren müssen also früher gemalt sein. Besonders nachdem die Gebäude in Pfingstfest und Marientod auch unter sich verschieden sind, das eine Bild also nicht auf das andere übertragen worden sein kann. Freilich könnte man noch denken, daß eben nur die Architekturen vorher aufgerissen worden wären. Auch das Vor-

handensein einer Skizze hätte die Reihenfolge umkehren lassen. All das ist aber schon unwahrscheinlich. Gewißheit wird uns die stilistische Vergleichuug bringen.

Die Auffassung des Marientodes nun ist ziemlich spießbürgerlich. Die Frau liegt würdelos, mit hochgehobenem Kopfe und geknicktem Leibe im Sterbebett. Christus, der Mariens Seele im Arme hält, steht dahinter; auch er hat nichts Außergewöhnliches an sich. Die Apostel endlich, sind uns aus dem Pfingstfeste bekannt. Wenn sie auch hier in der Empfindung um einen Grad vertieft wurden. Sehen wir aber den Apostel in der linken Ecke, der mit geöffnetem Munde möglichst viel aus einem Gebetbuche herunterzuleiern trachtet, so können wir nur wieder staunen, wieviel Multschers Auffassung, bis zur Entstehung der Anbetungen, an Tiefe noch gewann. Obwohl sonst gerade dieser Apostel einen prächtigen Charakterkopf hat. Während die übrigen wieder die Anstrengungen verraten, die es Multscher kostete, möglichst viel Verschiedenes zu geben. Auch wie Petrus die ganze Aufmerksamkeit seiner äußeren Tätigkeit zuwendet — dem Besprengen der Toten mit Weihwasser — zeigt das noch altertümliche Empfinden. Ebenso wie der Obenerwähnte, ganz in dem Abbeten seiner Psalmen aufgeht. — Die Parallelität der Kniefiguren vorne ist wieder hervorzuheben.

Die Szenerie ist verworren, wenn auch weniger nüchtern, als im Pfingstfest. Die Räume haben einen interessanteren Rhythmus gewonnen.

Der Versuch, Christus von den Aposteln zu sondern, ist Multscher nur mäßig gelungen. Christus ist zwar der einzige, der aufrecht steht, und der auch mit andern Figuren nicht verbunden ist, jedoch seine Loslösung wirkt kaum.

Wenn wir uns nun von der zeitlichen Einordnung des Marientodes Rechenschaft geben wollen, so müssen wir wieder die Malweise vergleichend heranziehen. Denn in der Technik wird man einen Rückschritt am wenigsten für möglich halten. — Wenn wir zunächst wieder die Marienköpfe vergleichen, so finden wir auch in den guterhaltenen Teilen des Pfingstfestes den kreidigen Auftrag einer unleidlichen, rötlichbraunen Farbe, während im Marientod das bleiche Antlitz durchscheinend und leuchtend geworden ist. Die Gesichtshaut des Petrus im Pfingst-

fest ist von einer weißlichen Grundfarbe und hat erdigbraune Schatten. Die weißen Bartstoppeln sind mit breiten Pinseltupfen aufgetragen. Im Marientod sind die Dunkelheiten im allgemeinen durchsichtiger, nicht so körnig im Braun. Die Hautfarbe hat an Schwere verloren, der Bart des Petrus ist dünner und feiner im Auftrag.

Sonst ist ja die Farbenskala der Köpfe in beiden Bildern ziemlich gleich. Aber das Weiß ist im Marientod nicht mehr so fahl, wie im Pfingstfest. Grün und Violett kommen in beiden Bildern hie und da vor. Rosa findet sich im Marientod häufiger.

In beiden Tafeln sind vorne rote steinerne Säulen. Im älteren Bilde wird ihre Rundung durch ein allmähliches Aufhellen des Roten, von braun in ein gelbliches Weiß erzielt. Ein Widerschein ist kaum angedeutet. Im Marientod ist dieser Widerschein die Hauptsache. Er ist breit und deutlich aufgetragen, und setzt sich noch auf der Basis fort. Auch sonst ist die Säule kühner gemalt. Gelber Grund, Rot darüber, und der Schatten ein ganz dünnes Braun. — Der Säulenkopf ist reich an Tönen, im Pfingstfest ist er hölzern, gleichmäßig gelb. —

Dehnen wir diese Farbenvergleichung auch auf die oberen Bilder aus, so ist in der ganzen Anlage schon, ein bedeutender Unterschied festzustellen. Die unteren sind möglichst bunt gehalten, die oberen zu einer einheitlichen Farbenwirkung abgetönt. Unten stoßen die verschiedenen Farben in harten Linien aneinander. So etwa in der mehrfach erwähnten Senkrechten das Rot und Weiß eines Apostelmantels. Ebenso das Rot oder das Grün der Mäntel links, gegen die weißlich gelbe Bank. Oder der blaugraue Mantel Mariens, gegen das Rot und Grün seiner Umgebung. — Oben sind die Gegensätze durchweg gemildert.

Die beiden Anbetungen selbst stehen sich in bezug auf ihre Entstehungszeit recht nahe. Aber auch zwischen ihnen lassen sich noch Unterschiede beobachten, die die frühere Entstehung des Geburtsbildes wahrscheinlich machen. Erst die Anbetung der Dreikönige krönte das Werk. Da sind die Farben noch glühender, noch durchsichtiger, als im Geburtsbild. Josefs Gesichtsfarbe ist im Auftrag zarter geworden und an Mariens Kopf wurde in der Oberflächenschilderung ein Höchstes ge-

leistet. Die feine Haut mit ihren leuchtenden Schatten läßt ihn, wie aus Wachs geformt, erscheinen. Warme Töne wurden angewendet, im Gegensatze zu den kalten in der Geburt. Auch in den Einzelheiten wurde der Kopf vereinfacht. Der Mund hingestrichen, die Nase in großen Formen angegeben. In den früheren Bildern finden sich noch mehr Hebungen. —

Eine Vergleichung des Mauerwerks in beiden Anbetungen fällt ebenfalls zu Gunsten des Dreikönigsbildes aus. So zart es auch schon in der Geburt behandelt wurde, so ist in der Anbetung der drei Könige doch noch mehr erreicht worden. Ein großer Aufwand von fein abgestuften Tönen und übereinandergelegter Lasuren, ruft den Eindruck von saftigem Weiß-lich- Grau hervor. Und diese Verschiedenheiten sind nicht etwa dem Umstande zuzuschreiben, daß in der Geburt die Nacht geschildert wurde. Dem ist kein allzu großes Gewicht beizulegen. Denn die Schattenbehandlung an den Köpfen zeigt, daß die nächtliche Beleuchtung noch nicht folgerichtig durchgeführt werden konnte. —

Gelegentlich seiner Bürgeraufnahme in 1427 wird Multscher ausdrücklich als Bildhauer erwähnt.[1] Im Ulmer Dom ist uns überdies die Umschrift des steinernen Kargaltars erhalten, der Multscher als den Verfertiger bezeichnet.[2] Wir haben also angesichts der starken Entwickelung innerhalb der Berliner Tafeln allen Grund anzunehmen, daß Multscher 1437 in der Malerei noch Anfänger war. Das erklärt uns dann, wieso seine Fortschritte gerade auf dem Gebiete der Farbe und des Lichtes am auffälligsten waren, ferner, wieso er die Mittel des Ausdruckes durch die Malerei erst im Laufe der Arbeit mehr und mehr bewältigen lernte.

Die Passionsgeschichten.

Wir dürfen schon im voraus annehmen, daß die bedeutende Entwickelung vom Pfingstfest und Marientod zu den An-

---

[1] Vgl. Reber, a. a. O.

[2] Photographie im Verlage des evangelischen Kirchengemeinderats zu Ulm. Veröffentlicht: Pfleiderer, Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale, 1905, Sp. 51/52. Die unlängst erfolgte Aufdeckung der Reste des Altars ist ebenfalls Pfleiderer zu danken.

betungen nicht plötzlich geschah. In der Tat liefern uns die Darstellungen der Passionsszenen die Mittelglieder.

Auch bei ihnen werden wir zwischen unten und oben zu unterscheiden haben. Wir werden finden, daß die ursprünglich unteren Bilder (vgl. S. 7) auf einer noch kaum höheren Entwickelungsstufe als Pfingstfest und Marientod stehen, daß der Oelberg fast die Höhe der Anbetungen erreicht, und daß die Auferstehung die Mitte zwischen beiden Gruppen einnimmt.

Vor allem fällt uns in den älteren Bildern wieder das unmittelbare Zusammenstoßen sehr verschiedener Farben ins Auge (vgl. S. 29). So ist das Graugrün von Mariens Mantel von der Kreuztragung unmittelbar in Rot eingebettet. Ueberdies ist noch gegensätzliches Gelb benachbart (Simon von Kyrene). Dieselbe Zusammenstellung Graugrün, Rot und Gelb findet sich bei dem vorderen Wächter des Christusgrabes. Ganz Aehnliches gab es schon im Pfingstfest, im allerfrühesten Bilde der Folge also. Mariens graugrüner Mantel ist dort zwischen zwei verschiedene rote Töne gelegt.

Das Gold der Gründe ist oben stets zusammengefaßt, und zweimal (in den Anbetungen) mit weißen Wänden, also mit verwandten Farben harmonisch zusammengestellt. Im Pfingstfest und Marientod ist das Gold zerrissen, es lugt nur noch durch die Fenster herein und stößt hart mit der rotbraunen Farbe der Baulichkeiten zusammen.

Ebenso wie in den unteren Marientafeln, bilden auch in den früheren Passionsgemälden die verschiedenen Farben fest umrissene Flächenfiguren. So endet in der Kreuztragung der Mantel Christi nach unten in einer scharfen Linie, und setzt sich gegen die Farbe des Bodens ab. Ebenso schneidet der grüne Mantel des Henkers, der Christus am Seile führt, in seine Nebenfarben ein. Und bei diesem Stücke können wir auch sehen, wie Multscher in den älteren Tafeln die Linie zwischen zwei verschiedenen Farben möglichst kompliziert gestaltet, um den Eindruck der Buntheit zu erhöhen. So besteht die Grenze zwischen dem grünen Mantel des Henkers und seines roten Aermels aus lauter kreisrunden Einbuchtungen. Die Zaddeln am Gewande des Knaben, der Pilatus die Schüssel reicht, gehören einigermaßen hierher. Der aus breiten grünen

und roten Streifen zusammengesetzte Mantel des Grabhüters (er sitzt überdies auf einem weißen Sacke) bildet in der Auferstehung die Parallele. Bei einem andern Wächter werden, eine rote Jacke, ein blaugrauer Mantel mit einem saftig gelben Futterstoff kombiniert.

Aber auch die Farben selbst ändern sich im Laufe der Arbeit. Unten sind sie hart, der Buntheit der Bilder entsprechend, erst in den späteren Tafeln werden sie abgedämpft.

So spielt der übliche blaue Mantel Mariens im Pfingstfest und in der Kreuztragung stark ins Graue (im letzteren Bilde mit einem Stich ins Grünliche). Ein scharfes Blaugrau entsteht, in den Lichtern fast zu Weiß aufgehellt. Dieselbe Farbe kommt dann in dem Mantel eines Grabhüters noch und bei einem Apostel des Marientodes vor — also in allen früher entstandenen Bildern. Dagegen ist das Blau in den Anbetungen satt, es behält auch im Lichte seine Lokalfarbe bei.

Ein stumpfes und doch heftiges Rot, fast Zinnober, ist eine der häufigst verwendeten Farben der früheren Bilder. Es kommt im Pfingstfest, im Marientod, in der Kreuztragung, in der Händewaschung, auch in der Auferstehung, ausgiebig, stets in großen Flächen vor. Im Oelberg und in der Geburt fehlt sie dagegen ganz.

Ja, in der Geburt können wir es sogar sehen, wie Multscher bewußt das Rot durch Blau gebrochen hat. Denn Mariens Untergewand ist überlieferungsmäßig rot, aber in diesem Geburtsbilde erscheint es violett. In der Anbetung der Könige wurde zwar das Rot auch genug verwendet. Dort ist es aber ganz anders in die glänzende Pracht des Bildes eingefügt, wie unten in die Buntheit der übrigen Farben. Zudem ist es ein stark durchleuchtetes Rot, und steht im Gegensatze zur Stumpfheit der Farbe der älteren Bilder. Den blauen Einschlag ins Rot können wir zuerst bei der Auferstehung beobachten — im Oelberg beherrscht das Violett bereits das Bild.

Das Grün ist neben Rot die Hauptfarbe der früheren Bilder. Drei Apostel des Pfingstfestes haben grüne Mäntel. Im Marientod ist außer kleineren Flecken, der Vorhang und das breite Gewand des vorne Knieenden grün, in der Händewaschung der bereits erwähnte gezaddelte Mantel eines Knaben, der Damast

von Pilati Gewand, in der Kreuztragung der Häscher an der Spitze des Zuges. Dagegen kommt in den oberen Bildern, in Gewändern das Grün wieder nur in der Anbetung der heiligen drei Könige vor, und zwar wieder mit denselben Unterschieden in der Behandlung, wie bei dem Rot: es ist heller und glänzender geworden.

Gelb ist eine in dem Altarwerk selten verwendete Farbe. Aber auch das scheint sich aus saftigem Dunkelgelb (Auferstehung) in eine helle Zitronenfarbe (Judas im Oelberg) gewandelt zu haben.

Die Pflanzen haben im Oelberg reiche gelbe und grüne Töne. Der Strich ist breit, die Lichter flott aufgesetzt. Dagegen ist die Vegetation der früheren Bilder (auch noch der Auferstehung) an Tönen arm, die Helligkeiten sind in kleinlicher Art aufgetragen und trocken in der Wirkung. — Die Unterschiede in der Behandlung der Baumkronen sind von derselben Art. In der Auferstehung wird eine grüne Kuchenform gemalt, auf die die einzelnen Blätter aufgesetzt werden, so daß sie auch den Rand dieses Farbfleckes überschneiden. Aber dessen Grenze bleibt deutlich bestehen. Im Oelberg ist diese Entstehungsart des Laubwerks kaum noch zu erkennen. — Dasselbe gilt von der Haarbehandlung. — Mariens Kopf hat in der Kreuztragung noch die kreidigen Töne des Pfingstfestes beibehalten.

In der Durchbildung des Golddamastes macht Multscher im Laufe der Arbeit große Fortschritte. Es wird immer mehr Gelb zur Steigerung der Leuchtkraft verwendet, während eigentliches Gold überhaupt nicht vorkommt. Der Damast der Händewaschung steht an Güte der Behandlung zwischen Marientod und der Anbetung der drei Könige. (Es wird oft dasselbe Muster wiederholt: im Marientod, im Dreikönigsbild, in der Throndecke der Händewaschung. Ein zweites Muster bildet der Thronhimmel dieses letzten Bildes und das Gewand des Schergen der Kreuztragung.)

Eine kleine aber bezeichnende Folgeerscheinung dieser verschiedenen Malweise ist die verschiedene Behandlung der Fähnchen, wie sie die Lanzen zieren. Während sie in der Kreuztragung und in der Händewaschung grellrot sind, gehen ihre weißen und rötlich-violetten Farben auf dem Oelberg mit dem

Goldgrund zusammen. Die Siegesfahne der Auferstehung gehört noch zur älteren Gruppe und bekundet wieder, daß sich Multschers Stil erst im Oelberg verwandelte.

Hand in Hand mit dieser Entwickelung der Farben vom Stumpfen zum Leuchtenden, vom Bunten zum Harmonischen, entwickelt sich Multschers Empfindlichkeit für das Licht, für die Reflexe. Bei den Marienbildern sahen wir, wie weit vorgeschritten die oberen Tafeln in dieser Beziehung den unteren gegenüber waren. Die Passionen bestätigen unsere Beobachtungen. Besonders in der Malerei der Rüstungen und Waffen, die ja auf allen vier Tafeln vorkommen. Während nun die Spiegelungen in der Händewaschung und Kreuztragung durchweg stumpf sind, sehen wir an einzelnen Stellen der Auferstehung (im Faschinenmesser des einen Wächters) Lichter aufblitzen, im Oelberg wird dann die Virtuosität der Anbetungen schon fast erreicht. In der ältern Gruppe sind diese Rüstungsstücke grau, mit wenigem Weiß in den Lichtern. In der jüngeren werden an sich Waffen mit öfter gebrochenen Flächen gewählt, auf ihnen spielt das Licht in rötlichen und bläulichen Tönen. Aber auch die einfachen Lanzen sind reich mit weißen Glanzlichtern versehen. — Dasselbe gilt dann auch für andere Einzelheiten, wie für die feineren Spiegelungen auf der Hand des Schergen, der über den Zaun des Gethsemanegartens springt, und für das delikate, gelbe Licht auf dem knorrigen Stiel seiner Waffe.[1]

Das Durchsichtigwerden der Schatten und der Reichtum an Uebergängen, gibt uns ein weiteres Mittel an die Hand, die Entstehungsfolge der Passionen zu erkennen. Während in der Kreuztragung und Händewaschung im violetten Gewand Christi hell und dunkel noch hart nebeneinander stehen, liegen im Oelberg schon zahlreiche Mitteltöne.

Und sobald die Schatten durchscheinender werden, malt Multscher auch öfter durchsichtige Stoffe. Selbst an Stellen, wo dies gar nicht angebracht erscheint. Wie etwa am Pelzbesatz des ältesten Königs, oder am Haar des stehenden Knaben der Händewaschung. Auch das Kopftuch Mariens ist dünn, die Farben des Grundes blicken durch.

---

[1] Die Engelflügel sind aber auch im Oelberg noch trocken, die werden erst im Geburtsbild flaumig und im Lichte flimmernd.

Der Stoff der Gewänder ändert sich ebenfalls. Er wird weicher. Aber Mariens Mantel in der Kreuztragung ist noch aus demselben steifen Zeug, wie im Pfingstfest. Starre Falten ziehen abwärts, und zwischen Unterarm und Oberleib bricht sich das Gewand nochmals in Linien. Im Mantel Johannis wiederholt sich das parallele Gefält.

Aehnliches gilt von der Behandlung der häufig vorkommenden weißen Tücher. Zunächst werden sie noch durch steife Linien begrenzt, ihre Falten gerade eingerissen oder muldenförmig vertieft. Dagegen haben sie später eine weiche Begrenzung, sind von tiefen, weichgebogenen Parallelfurchen durchzogen. (Steife Zeuge können sich nicht in Parallelfalten biegen, sie brechen, sobald man sie beugt.) Beispiele für die frühere Art bietet das Kopftuch Mariä in der Kreuztragung, der Turban des Hauptmannes ebendort. Für das fließende Weiß der späteren Zeit, das Gewand des Engels am Oelberge, die Kopftücher Mariä in den Anbetungen. Das weiße Handtuch Pilati und noch verschiedene Kopfbedeckungen in der Händewaschung vermitteln zwischen beiderlei Arten. Dagegen hat der Mantel des Pilatus die steifen Falten, noch ebenso wie der Christus der Kreuztragung.

Aber selbst in diesen früheren Bildern taucht schon das Streben auf, die Faltenlinien zu verwischen. Das Ergebnis sind dann jene formlosen Massen, wie sie etwa die grünen Mäntel im Pfingstfest, im Marientod oder in der Kreuztragung zeigen. Was dann endlich erreicht wurde, zeigt der zweite König der Anbetung, dessen ebenfalls grüner Mantel gleichmäßig, durch harmonisch sich zeichnende Falten belebt ist.

Fortschritte zeigt auch Multscher in der Oekonomie des Gefälts. Im Oelberg ist das Gewand des knieenden Christus über den Oberschenkeln glatt und erst unten kräuselt es sich. Dieselben Gegensätze zeigt auch die Faltenbehandlung bei den Marien der Anbetung. Mit der Sitzenden hier, ist dann zurück, die Maria aus dem Pfingstfeste zu vergleichen: ihr Gewand ist in gleichmäßige Falten gelegt. Ebenso beim kreuzschleppenden Christus. Das Sitzmotiv des Pilatus wird in seinem Mantel überhaupt nicht deutlich.

In den Typen zeigt die Kreuztragung und die Hände-

waschung immer noch die Anstrengung, die es Multscher kostete, möglichst viel Verschiedenes zu geben. So in der Schar der Spötter. Am besten gelang ihm noch der unter der Kreuzeslast stöhnende Christus. Dagegen sind die ihm benachbarten Frauen ganz ohne Ausdruck. Die nächste Stufe vertritt der Oelberg. Es ist bezeichnend, daß Multscher die Häscher da überhaupt nicht mehr zu unterscheiden bestrebt ist: je zwei sehen sich wie Brüder ähnlich. Auch Christus wurde verinnerlicht. Das Höchste ist wieder in den drei Königen erreicht.

In den Passionen ist notwendigerweise viel Handlung dargestellt. Sie boten so den Ort, wo Multscher die zeichnerische Bewältigung des Bewegten erlernen konnte. Es gewinnt auch Schritt vor Schritt an Ueberzeugungskraft. Einfachere Motive, wie das Fassen eines Buches oder Sprengwedels, gelingen ihm schon im Marientode leidlich. In der Kreuztragung soll sich aber Christus mit der Hand auf seinen Oberschenkel stützen. Diese Bewegung übermittelt nun gar keinen Krafteindruck. Ebenso sind die Hände Simons von Kyrene einfach an die entsprechenden Stellen hingemalt. Im Oelberg erst hält ein Krieger fest mit beiden Händen seinen Morgenstern. Auch das Umfassen des Knies bei einem schlafenden Apostel überzeugt da unmittelbar. Freilich ist die Gebärde des Petrus wieder, der mit der einen Hand die andere umfängt, sehr mißlungen.

Das Zeigen kommt in der Folge ziemlich oft vor. Zweimal in der Kreuztragung. Beidemal ist das Handgelenk, wo sich doch die Funktion zeigen müßte, verdeckt. In der Händewaschung ist das Gelenk bereits bloßgelegt, aber die Hand steht zum Unterarm im Winkel, und zwar ist sie seitlich gehoben, so daß die Gebärde um seine Kraft kommt. Aehnlich ist das Zeigen des Judas im Oelberg. Erst in der Geburt wird die Aufgabe befriedigend gelöst. Und nach den vielen Versuchen wird es erklärlich, wieso Multscher die nun wohlgelungene Zeigegebärde des einen Zuschauers an die auffällige Stelle in der Bildmitte rückte.

Nach alledem dürfen wir an der aufgestellten Reihenfolge der Entstehung von Multschers Altartafeln wohl nicht mehr zweifeln. Diese stellt sich nun so dar, daß zunächst die beiden untern Teile doppelseitig fertig gemalt wurden, dann erst die

oberen. Ein mittelbarer Beweis für die Richtigkeit unserer Annahme betreffs der ursprünglichen Aufstellung. — Was uns nunmehr übrig bleibt, sind einige Anmerkungen zu den einzelnen Passionsszenen.[1]

Der Oelberg hat die übliche Anordnung. In dem Garten von Gethsemane kniet Christus, einem Engel rechts zugewandt. Dieser hält Kreuz und Kelch in den Händen. Hinter Christus sitzen in der linken unteren Ecke die Jünger in Schlaf versunken. Ueber den Zaun klettert eine Schar von Reisigen unter Judas Anführung. Der Garten ist nach links im Halbbogen umzäunt, er ist rasenbedeckt. Einige Felsversatzstücke sind in ihm aufgebaut.

Die ganze Fläche ist gleichmäßig übersponnen. Die Darstellung der andrängenden Masse ist ähnlich, wie im Geburtsbilde. Analog wird auch die Wiese behandelt. Blatt reiht sich an Blatt, Blume an Blume.

Das Gewand fügt sich dem Ganzen ein. Es besteht aus vielen Mulden, ohne führenden Strich. Wo ein langer Zug nicht umgangen werden konnte, wie bei der Linie, die über Christi Rücken läuft, faßt sie der Maler mit ihrer Umgebung in einen Schattenton zusammen.

Vor dem Goldgrund ragen Bäume und Waffen und füllen so die sonst leere Fläche. Die Waffen selbst sind unverhältnismäßig dick und kurz, sie entsprechen Multschers derber Figurenauffassung. Sie zacken das Bild nach oben aus. Diese Wirkung war Multscher sehr erwünscht. Ebenso wie er die Fläche selbst aufwühlt, läßt er das Bild auch nach oben stachelig endigen. Entsprechend ist die Behandlung der Felsen. Mit zahlreichen Einbuchtungen und Spitzen. In dem Hintereinander der Kriegerschar herrscht wieder ein lebhaftes Auf und Ab. Wo ein Loch entstünde steckt Multscher einen Kopf hin. Das Ergebnis ist jene stolprige Wirkung.

Die Richtungen sind ungebunden, gerade ihre Vielheit wird zum Gesetz. Derselbe Grundsatz beherrscht auch die far-

---

[1] Ihrer zwei werden bei der Untersuchung des Altarwerkes von Sterzing noch eingehend gewürdigt werden.

bige Haltung. Verschiedene und immer kleine Farbflecke reihen sich aneinander. Das Interesse spitzt sich nirgends zu.

Dieser unruhigen Flächenbehandlung entspricht dann das Aufgeregte der Empfindung. Es wird kein Allgemeinton angeschlagen, dem sich ein anderer unterordnete, sondern alles braust, und droht über den Rahmen zu schlagen. Auch fehlt die seelische Beziehung zwischen den Personen. Jeder befaßt sich ausschließlich mit seiner eigenen Tätigkeit. So hat die Menge der andringenden Knechte keinen einheitlichen Willen. Der eine kümmert sich nur um den Sprung, den er eben ausführen will, ein zweiter scheint es sich ebenfalls zu überlegen, wie er das Hindernis nehmen könnte. Ein dritter blickt Judas an. Dieser wieder wendet sich aneifernd nach rückwärts. Keiner von ihnen hat einen Willen, der sich unmittelbar auf die Gefangennahme Christi, also auf den eigentlichen Gegenstand der Darstellung bezöge.

Die Bewegungen sind durchweg trivial. Den gesenkten Händen Christi, die offenbar edel wirken sollen, haftet eine Schwere an. Natürlich sind auch die Häscher roh. Und das Sitzen der Apostel vollends ist breitspurig, dumpf. Sie möchten mit Mosers Schläfern vom Magdalenenaltar etwa verglichen werden. In unserer Tafel legt Johannes seinen Kopf auf den Arm und nimmt diesen dabei ganz herüber, der Hinterste stützt sein Knie in die Hände und läßt den Kopf nach hinten fallen. Dagegen bei Moser: Martha ist kaum eingenickt, Lazarus auf den Schoß der Schwester gesunken und auch die übrigen drücken nicht nur das Schlafen, sondern zugleich die Heiligkeit aus.

Die Größenverhältnisse sind immer noch der Wichtigkeit nach abgestuft. Daher sind die, wie ein Gebirge modellierten Felsen, noch nicht menschenhoch. Ebensowenig sind es die Bäume. Dagegen ist Christus ein Riese. Die Figuren der Häscher sind perspektivisch ungenügend verkleinert.

Auch sonst ist die Darstellung des Raumes noch recht primitiv. Die Begebenheiten spielen sich im Vordergrunde ab. Die Aussicht ist durch die erwähnte Holzplanke begrenzt. Auch die Felsstücke stehen vorn. In dieser Raumdarstellung steht Multscher nicht nur hinter seinen Zeitgenossen Moser und Witz

zurück, sondern auch hinter jener Stufe der Malerei, wie sie etwa durch die Mettener Regel des heiligen Benedikt von 1414 (Staatsbibliothek München, lat. 8201 [d]) dargestellt wird. Dort sind schon Landschaften mit Fernblick, wo sich Hügel an Hügel reihen. Wir können es uns gar nicht anders denken, als daß Multscher diese Mittel kannte und bewußt verschmähte. Denn er lebte im Kunstmittelpunkt Schwabens, und war dort, der Bedeutung seiner Werke nach zu schließen, ein führender Meister. Er hat auf die Fernwirkung offenbar zugunsten der älteren dekorativen Flächenhaftigkeit verzichtet. Er wollte die Fläche nicht durchbrechen.

Das Gemälde des Oelbergs zeigt uns an einigen Stellen wieder eine interessante Behandlung der Farbe. So ist der hintere Fels, an der rechten Seite, in seinen Schatten rötlich-braun. Die Felsen in der Wiese dagegen haben in den Schatten grüne Reflexe (vgl. S. 21). — Das gelbe Gewand Judas ist nur in den Lichtern wirklich gelb. Die Schatten sind braun, die Mitteltöne violett. (In der Händewaschung und im Tode Mariä behandelte Multscher das Gelb noch viel primitiver, indem er im Schatten rötlich-braune Lasuren über das Gelb legte.)

Das nächste Bild der Reihenfolge ist die Händewaschung des Pilatus. Der römische Statthalter sitzt unter einem weiten Thronhimmel, auf einem mit Damast überdeckten, niedrigen Sessel. Er ist rechts gewandt, nach der Seite, von welcher Christus ihm vorgeführt wird. Ihn blickt er an. Unterdessen reicht ihm ein Knabe von links her ein Waschbecken, ein anderer gießt Wasser über seine Hände, die Pilatus ihm hinreicht. Christus wird, an den Händen gebunden, von einem rohen Knechte herangeführt. Ein zweiter Scherge beißt sich auf die Lippen, und haut mit der Faust auf ihn ein. Anwesend sind auch noch zwei Frauen, deren eine auf Christus zeigt, der Hohepriester und eine große Zahl von Soldatenknechten.

Wir haben hier wieder dieselbe Zusammenhanglosigkeit, wie beim Oelberg. Jeder einzelne ist mit einer eigenen Tätigkeit ausgestattet, und der Künstler erwartet vom Beschauer, daß er den Zusammenhang herstelle. So sieht die Frau, die auf Christus

zeigt, teilnahmlos aus dem Bilde heraus, die Knaben sind mit dem Vorgang des Waschens vollauf beschäftigt, einige Krieger drängen auf Christus ein, andere stehen nur mit irgend einer Grimasse, als Flächenfüllsel da. Es herrscht ein großes Gedränge. Hiebei geht Multscher in der bruchstückweisen Darstellung des Menschenkörpers bis an die Grenze des Möglichen. Hinter Christi Schulter wird ein Kopf sichtbar, den man nur schwer mit dem zu ihm gehörigen Körper und mit seinen Beinen sich zusammendenken kann. In der Mitte unten sieht man ein Stück blaugraues Gewand, dessen Träger viel weiter hinten steht.[1] Auf die Möglichkeit des Sehens ist keine Rücksicht genommen. Wenn nur die Zwischenräume vollständig gefüllt werden. Es ist jenes spätgotische Verdecken und sich Verschlingen von Gliedern, das auch der Zierat dieser Kunst aufweist, oder der verwirrende Reichtum eines gotischen Turmes oder Strebegebäudes.

Wieder sorgen Waffen dafür, daß das Bild nach oben ausgefranst werde. Im Vordergrund liegt ein Panzerhandschuh und ein Morgenstern, um auch da keine leere Fläche zu haben. In der Kreuztragung erfüllen ein paar Knochen und Schädel dieselbe Aufgabe. Ebenso eine Lanze in der Auferstehung, einige Töpfe mit Pflanzen im Tode Mariä. Auffallend ist nur, daß das einzige Pfingstfest, leere Vordergrundecken hat. Entweder müssen wir annehmen, daß Multscher im Anfange noch nicht seine spätere Stilsicherheit hatte, (was aber unwahrscheinlich ist), oder aber, daß etwa einige Blumenvasen unter der Uebermalung verschwunden seien.[2]

Die Händewaschung hat einige grobe Zeichnungsfehler. So ist der vordere Knabe in seinem Knieen verunglückt. Der linke Fuß Pilati sollte auf dem Boden stehen, verkürzt sich aber nicht mit ihm, scheint daher in der Luft zu hängen.

Die Kreuztragung. — In der Mitte des Zuges schreitet die hünenhafte Gestalt Christi. Sein Rücken ist unter der Last

---

[1] Aehnliches auch in der Kreuztragung. Zwischen Johannes und dem Kriegsknecht, der auf ihn einschlägt, wird ein Stück eines Gewandes sichtbar, das zu einem Kopfe gehört, der viel weiter nach links liegt.

[2] Die Uebermalung ist an dieser Stelle stark. Vgl. Friedländer, a. a. O.

des Kreuzes gebeugt, er muß sich mit der Rechten auf seinen Oberschenkel stützen, um nicht ganz zusammenzubrechen. Der Zug füllt die ganze Bildfläche aus. Er zieht von links nach rechts, und nur die Wegkrümmung deutet an, daß nun der Aufstieg nach rückwärts erfolge. Christus wird von einem Schergenlümmel am Seile geführt, hinter ihm müht sich Simon von Kyrene um das Kreuz. Der rohen Schar von Kriegern und Knechten folgen Maria, Johannes und einige Frauen. Knaben sammeln Steine und werfen sie gegen Christus (Abb. 2).

Das Bild besteht gewissermaßen aus zwei Schichten. Einer vorderen, gelösten, mit Simon, Christus und dem führenden Henker, und einer hinteren, mit der sich drängenden Masse. Ganz vorne bliebe die Fläche leer, tummelten sich nicht die Kinder auf ihr herum. Es steckt eine verletzende Unfolgerichtigkeit hierin. Dem Drucke der Menge von hinten entspricht vorn kein Gegendruck. Aehnliches finden wir in der frühen Kunst oft.

In den Körperverhältnissen wieder die große Unsicherheit. Gleich hinter dem übergroß gebildeten Christus der zwerghafte Simon. Hinter diesem sind Maria und Johannes von einer unglaublichen Länge.

Die Bewegungsdarstellung ist meistenteils schwächlich. (Vgl. S. 36). Wenn ihm auch hie und da eine Gebärde sehr gut gelingt, wie die des rohen Menschen, der Johannes mit der Faust bedroht. — Besonders flüchtig sind die Knaben im Vordergrunde gezeichnet. Die großen Füße scheinen für Multschers Kinder bezeichnend zu sein. (Auch das Jesuskind der Dreikönige hat sie.) Hier ist es dem Maler bei einem Knaben, der ganz vorne sitzt, geschehen, daß er das eine Ohr verkürzt, das andere von vorne zeichnet. Es wird so groß, wie der halbe Kopf, und ist dementsprechend, beträchtlich in die Höhe gerutscht. Teile, die ihn mehr interessieren, sind aber überraschend sicher in der Zeichnung. So besonders die Kniekehle des vorderen Henkers. Wie wir überhaupt sehen, daß Multscher, um formenreich zu wirken, möglichst viel Muskeln aus den nackten Teilen herausholt.

Die Auferstehung geschieht in einem Garten mit Felsen und Bäumen. Die Einzäunung ist ähnlich wie im Oelberg. Inmitten steht schief der versiegelte und zugedeckte Sarkophag.[1] Aus ihm steigt Christus in der Art heraus, daß das eine Bein vor dem Sarg schon aufsteht, während das andere dessen Deckel durchdringt. Eine Hand hält die Kreuzesstange, die andere ist segnend erhoben. Um den Sarg sitzen oder liegen vier Wächter in verschiedenen Stellungen. Einer von ihnen ist fast verdeckt, drei sind ganz, oder dreiviertel von hinten genommen.

Die übersinnliche Art des Heraussteigens Christi aus dem Sarkophage, verdankt seine bildliche Darstellung dem Zwange, den die Kirche auf die Bildkunst ausübte.[2] Denn für die Darstellung ist sie ungeeignet. Christus macht auch sonst einen recht bekümmerten Eindruck, nur seine Vorderansicht und die Gebärde des Segnens verhelfen ihm zu einer gewissen formalen Hoheit über die vielfach bewegten Wächter.

Multscher macht auch hier die Menschen im Verhältnis zu ihrer Umgebung zu groß. Hierdurch wird er auch den Sarg riesenhaft zu bilden genötigt, so daß er fast den ganzen Flächenraum des Gartens einnimmt.

In der Auferstehung sehen wir zum erstenmal, wie sich Multscher mit dem nackten Körper auseinandersetzt. Ebenso wie seine Köpfe und seine Gewänder, besteht bei ihm auch der menschliche Körper aus einer weichen Masse. Anatomisch ist er im großen ganzen richtig. In den Halsteilen ist die Muskelbildung gut beobachtet, die Rippenendigungen und die linea alba gliedern den Körper einigermaßen. — Es lassen sich auch über die Malweise Multschers wieder interessante Beobachtungen machen. Er legt Baumstämme, die vor verschiedenen Hintergründen stehen, in der Farbe dieser Folien an. Manchmal trägt er auf den Grund nur eine dünne Lasur auf, so daß die untere Farbe durchscheine. Ein andermal malt er den Baum unmittelbar in der Farbe des Grundes. Wenn nun ein Stamm

[1] Während die andern Passionsszenen ikonographisch noch unbearbeitet sind, hat über die Auferstehung Wilh. Meyer gehandelt: Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Kl. 1903, S. 23. Er erwähnt dort, daß der geschlossene Sargdeckel die ältere Art sei, die im 15. Jahrh. wieder aufgenommen wurde.

[2] Etwa von 1430. Vgl. Wilh. Meyer, a. a. O.

verschiedenfarbige Hintergründe überschneidet, so stößt sich Multscher auch daran nicht, wenn dieser etwa zur Hälfte grün, zur andern Hälfte braun wird. Ein scharfer Horizontalschnitt trennt dann beide Farben. An die Stämme links wurde, vor den Felsen, Rot aufgetragen. — Die Rasenblätter, die vor der Planke stehen, sind braun. Sonst grün. Auch hier kommt es vielfach vor, daß ein Blatt zur Hälfte braun, zur andern grün wird.

2. DIE GLASGEMÄLDE DER BESSERERKAPELLE DES ULMER MÜNSTERS.

Die Bessererkapelle in Ulm bildet ein etwas breitgestrecktes Viereck, das sich mit einer Schmalseite an die Südwand des Münsters lehnt. Im Osten schließt sich ihr ein kleines Chörlein an, das von fünf gemalten Fenstern durchbrochen wird. Ein sechstes Größeres befindet sich in der Südwand der Kapelle.

Die Glasgemälde der Chorfenster sind heute etwas untereinandergewürfelt. Ursprünglich war das nördlichste Fenster mit Bildern aus der Schöpfungsgeschichte ausgefüllt. Nur der thronende Gottvater und der Engelsturz befinden sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle, die Darstellungen der Trennung von Licht und Finsternis, der Scheidung der vier Elemente,[1] der Erschaffung von Sonne, Mond und Sterne, und die Schöpfung der Pflanzen wurden in das dritte und vierte Fenster verteilt.[2] Zwei Bilder des ersten Fensters fehlen überhaupt, jedenfalls die Erzählung der Taten der zwei letzten Schöpfungstage.

Das nächste Fenster erzählte Geschichten aus dem alten Testament. Außer zwei fehlenden Tafeln ist hier noch alles, wie es scheint, an seiner alten Stelle. Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, Kain und Abel, die Arche Noah, die Engel bei Abraham und das Opfer Isaaks. Das siebente und achte Feld werden heute von der Gefangennahme

[1] An Stelle des zweiten Schöpfungstages.

[2] Abbildungen bei Pfleiderer, a. a. O. Photographien im Verlage des evangel. Kirchengemeinderats zu Ulm.

Christi und von seiner Vorführung vor Pilatus gefüllt, Szenen die ursprünglich im übernächst folgenden Fenster ihren Platz hatten. — Das dritte, mittlere Fenster, war der Marienlegende und der Jugendgeschichte des Heilands geweiht. Die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel sind auch jetzt noch in diesem Fenster (s. Tafel).[1] Der bethlehemitische Kindermord, das Pfingstfest und der Marientod (mit der Himmelfahrt Mariä) kamen ins letzte Fenster. — Dieses und das vorhergehende stellten früher die Leidensgeschichte Christi dar. Heute fehlen aus ihnen zwei Tafeln. Vorhanden sind: der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Fußwaschung, der Oelberg, die Gefangennahme, die Vorführung Christi vor Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung, dann die Kreuzausführung, die Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung, Christus als Gärtner und die Verklärung des Auferstandenen. — Das letzte Fenster schließlich, das der südlichen Kapellenwand, krönt, mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes, das umfangreiche Werk.[2]

Im ganzen fehlen somit nur sechs Feldfüllungen. Die vorhandenen sind mit Ausnahme der Vorführung Christi, der Dornenkrönung und Geißelung vorzüglich erhalten (wenn auch einzelne Bildteile falsch eingesetzt sind). —

Die Darstellungen dieser Fenster stehen nun dem Berliner Altar Hans Multschers sehr nahe. Die Kartons zu ihnen stammen vielleicht von einem in seiner Werkstatt gebildeten Künstler, wenn nicht von Multscher selbst, dem sie ihrer Vorzüglichkeit wegen sehr wohl angehören könnten.

Die Geburt Christi zeigt im Gegensinne dieselbe Anordnung, wie in Berlin. Wenn auch bloß im Ausschnitt. Dieser durch die höhere Bildform des Glasgemäldes bedingt. In beiden Gemälden beginnt die Darstellung auf der einen Seite mit der aus Weiden geflochtenen und mit Gras gefüllten Krippe. Diese verkürzt sich schief einwärts. In ihr liegt das Kind, da wie dort

---

[1] Photographien im Verlage des evangel. Kirchengemeinderats zu Ulm.

[2] Abbildung bei Pfleiderer, a. a. O. — Es ist eine ikonographische Merkwürdigkeit, daß in diesem Jüngsten Gerichte der Maria rechts Petrus entspricht. Er nimmt die Stelle Johannes des Täufers ein.

fest in Tücher gewickelt. Ueber ihm ragen vom Rande her die Köpfe von Ochs und Esel in das Bild. — Weiter gegen die Bildmitte kniet Maria in Dreiviertelansicht. Sie blickt in beiden Bildern etwas ungeschickt am Kinde vorbei. Hinter ihr ist Josef. Auf einem Hügel des Hintergrundes sieht man einen Hirten, dem ein Engel mit einem Spruchband zufliegt. — Auch das Gebäude ist ähnlich: das Strohdach, dessen eine Stütze am Bildrand, hinter der Krippe, in die Höhe geht, mit einem in seiner Mitte abgestützten Giebel. Besonders hervorzuheben sind die gebogenen Spreizen der Zugbalken, die in Wirklichkeit jedenfalls gewöhnlich geradlinig waren. So sind sie leichter herstellbar und zu größerem Widerstande fähig, so zeigen sie andre zeitgenössische Bilder (Witz). Es ist zu verstehen, daß Multscher der das Krause liebte, auch die geraden Linien krümmte. In den Berliner Bildern reicht das Dach der unteren Bilder in die oberen hinein. Derselbe Versuch wird hier in den Tafeln der Verkündigung und Heimsuchung gemacht.

Die thematische Aehnlichkeit der Dreikönigsbilder beider Folgen ist kaum geringer als die der Darstellungen der Geburt. Das Glasbild ist wieder im Gegensinne und natürlich wieder nur ein Ausschnitt. Es beginnt mit Maria in Dreiviertelansicht, Josef fehlt. Das Kind sitzt auf dem Schoße der Mutter, aus den Tüchern, wie in Berlin, befreit. Er greift, wie dort, nach den Schätzen, die ihm der knieende Greis darbringt. Hinter diesem steht der zweite König, der dritte naht heran.

Mariens Haupt ist in beiden Bildern der Anbetung mit einem Kopftuch bedeckt. Im Geburtsbilde läßt es den Hals frei, über und unter dem Ohr werden einige Haarsträhnen sichtbar. Im Dreikönigsbilde ist das Haar mehr verdeckt, auch der Hals wird dem Blicke entzogen, denn das rechte Kopftuchende ist über die linke Schulter gezogen. All diese Einzelheiten finden sich genau so in den Berliner Tafeln wieder.

Ein seltenes, und mit der Berliner Darstellung übereinstimmendes Motiv ist dann die Teilnahme der Frau des Pilatus an der Szene der Vorführung Christi vor den Landpfleger. Auch hier liegt ihre Hand auf der Schulter ihres Herrn. Auch da ist ein Ankläger vorhanden, der mit der einen Hand auf die andre klopft und so Christi Schuld bekräftigt. Der

Thronsaal Pilati hat mit dem Bau im Berliner Pfingstfest einige Verwandtschaft.

Weniger Uebereinstimmendes zeigen die übrigen Bilder. Aus dem Marientod könnte man das schiefgestellte, durch das ganze Bild ziehende Bett heranziehen, die Lage der Frau, mit dem hochgedrückten Kopfe, Petrus hinter der Bildmitte, mit dem erhobnen Sprengwedel, die Apostelschar, die um das Tuchende des Bettes sich vereint — all das kommt jedoch in zeitgenössischen Darstellungen öfter vor. Wenn auch die Benutzung desselben Typus in beiden Bilderkreisen festzustellen ist. In der Wand des Sterbezimmers befindet sich eine viereckige Nische, in der Krüge stehen, am Bordbrett liegen Bücher und Gefäße (in der Form des Bessererwappens) — in den Berliner Tafeln findet man ähnliche Dinge.

Aus dem Oelberg ist nur das Sitzmotiv des einen Jüngers Christi, — jenes, der seinen Mantel über beide Kniee geschlagen hat — in beiden Darstellungen übereinstimmend. — Kreuztragung und Auferstehung, wie auch das Pfingstfest sind dann von den Berliner Fassungen ziemlich verschieden.

Alles in allem sehen wir, daß aus der älteren Gruppe der Berliner Bilder, entweder gar keine, oder nur wenige Einzelmotive übernommen wurden, während die jüngsten zwei Darstellungen ohne nennenswerte Aenderung in die Glasgemäldefolge übergingen.

Die Uebereinstimmungen gehen, glaube ich, zu weit, um sie einfach aus der gleichen Zeit und dem gleichen Orte ihrer Entstehung erklären zu können. Untersuchen wir dann den Stil der Glasgemälde so werden sie Multschers Bildern noch näher gerückt.

Das Gefühl, das sich in den Glasbildern kundgibt, ist zwar leiser, geglätteter als in Berlin. Immerhin trägt die Elisabeth der Heimsuchung in ihrem Kopf die ganze sehnsüchtige Schönheit der Berliner Anbetungen. Auch Christus am Oelberg, einige Köpfe des Abendmahls oder des Jüngsten Gerichtes zeigen Multschersche Tiefe der Empfindung. Es ist hiebei nicht zu vergessen, daß es sich in den Glasbildern nur um Wiederholungen Multscherscher Vorlagen handeln kann.

Wie die Köpfe, sind auch die Gebärden überzeugend. Die

Figuren haben meist gedrungene Verhältnisse. Die Gesichtstypen beider Bilderkreise sind verwandt. Sie sind in den Glasbildern nicht mehr so roh, wie in den Berliner Tafeln, ihre Häßlichkeit ist aber noch nicht allzu sehr gemildert. Besonders hart sind, wie in Berlin, die Kinderköpfe mitgenommen. Die Gesichtsbildung Joachims aus der Heimsuchung ist der des Berliner Josefs verwandt, seine eigenartige Tracht, wie seine Stellung, entspricht dem Simon von Kyrene in Berlin.

Die Hände sind auch in den Glasbildern häufig formlos (Pfingstfest), die Ohren, wie in Berlin ungleich, manchmal, wie dort, in die Höhe verrutscht.

Bäume und Wiesen wurden in derselben Art behandelt, wie das bei den Berliner Bildern beschrieben wurde. Auch die spiralig gedrehten Baumstämme kommen hier wieder vor.

Das Gefält hat denselben Charakter, wie in den Berliner Bildern. Die gleichen schweren und weich fallenden Stoffe wurden verwendet. Das Ende des Gewandes ist, wie dort, häufig flach auf den Boden gebreitet. Die Falten brechen sich nicht, sie biegen sich und bilden in beiden Folgen ähnliche Figuren. Das Anschwellen der Faltenberge in Dreieckform ist beliebt. Die Täler sind oft keulenförmig und etwas gebogen. Manchmal greifen dann zwei solche Hakenformen ineinander, wie im Schoße Mariens im Pfingstfest. In den Berliner Bildern findet sich dasselbe Motiv (Anbetung der Könige, Geburt).

Das Massenverhältnis der flachen und bewegten Gewandteile ist dasselbe, wie in Berlin. So bildet Mariens Gewand im Dreikönigsbilde einige Linien auf ihrem Schoße, es fällt flach über die Kniee und ist erst unten aufgewühlt. Im Geburtsbild ziehen jedesmal die gleichen, etwas dicken, enggestellten Falten vom Gürtel abwärts.

Die ganze Art der Zeichnung ist verwandt. Die Linien sind mit Beherrschung der Stiftführung gezogen, sie meiden jeden Schwung. In der schwach gebogenen Umrißlinie Elisabeths in der Heimsuchung von Ulm, steckt dieselbe Empfindung, wie in der Mariens in der Geburt, Berlin. Beim Aufstoßen des Gewandes auf den Boden bilden sich häufig weiche Schlingen — in der Bessererfolge wie in den Berliner Tafeln. Im Gewand Mariens in der Heimsuchung sind Parallelfalten mit einer benachbarten

welligen Linie, aus demselben Gefühl entspringend, zusammengestellt, wie im Geburtsbilde in Berlin.

Auch in den Glasbildern wird alles schief gestellt, es werden Verkürzungen gesucht. Komplizierte Innenräume, vorspringende Ecken vermehren die Unruhe. Alles ist, wie in Berlin, gedrängt. Die gleichmäßige Flächenfüllung wird durch die Glasgemäldetechnik noch begünstigt. Die Linien haben einen derartigen Richtungsreichtum, daß sie überhaupt kaum noch mitsprechen. Es wurde auf die Flächen- und Massenwirkung abgesehen.

Die Farbenanlage ist bunt. Sie entspricht mehr jener, der ältern Tafeln von Berlin. Im Reichtum der Töne aber sind die Glasgemälde auch über die jüngeren Berliner Bilder hinaus fortgeschritten. Interessant ist die gleiche Behandlung der dünnen, weichen Stoffe, wie auch, daß das überlieferungsmäßig rote Untergewand Mariens, wie in Berlin, häufig in Violett gebrochen wurde.

Die Glasgemälde dürften bald nach den Berliner Bildern entstanden sein, vielleicht mit den jüngsten zwei Gemälden teilweise zusammenfallend.[1] Das läßt schon ihr ikonographischer Zusammenhang mit diesen vermuten, ebenso die Verwandtschaft ihrer farbigen Behandlung mit der der Anbetungen in Berlin. In den Glasgemälden wird auch die Landschaft darzustellen versucht, Berge, Seen am Horizont aufgereiht. — Den Parallelgebärden wird in den Glasbildern aus dem Wege gegangen. Den Anfang der Darstellung des Körperbaues trafen wir schon in

[1] Pfleiderer, a. a. O., Sp. 11 führt die Bessererkapelle auf Pläne Ulrichs von Ensingen zurück und meint, sie wäre um die Mitte des zweiten Jahrzehnts des fünfzehnten Jahrhunderts erbaut worden. Er nimmt auch an, die Fenster wären 1417 eingesetzt gewesen, da in diesem Jahre die Hüttenbücher Glasfenster erwähnen, was sich nur auf diese fertige Kapelle beziehen könne. Dagegen ist zu erinnern, daß im Schiff Teile eines Fensters von 1408 erhalten sind, und daß sich die Eintragung im Hüttenbuch auch auf andre, uns verlorne Glasbilder beziehen könne. Und daß drittens die Bessererfenster jedenfalls von der Stifterfamilie selbst und nicht von der Hütte bezahlt wurden. (Im Hüttenbuch ist von Entlohnungen die Rede.) Die Gemälde der Bessererkapelle können auch ihrem Stile nach unmöglich so früh entstanden sein. Die Martinsfenster über dem Westportal des Münsters stimmen in ihrem Stil mit den Bessererfenstern überein, sie stammen aus derselben Zeit. Ihre Entstehung setzt auch Pfleiderer, a. a. O., Sp. 14 und 15 in die Mitte des dritten Jahrzehnts.

den Berliner Bildern an, so vortrefflich gezeichnete Hände aber, wie die Gottvaters des Schöpfungsbildes, finden sich dort noch nicht. Auch die Heftigkeit der Gemälde erscheint in den Glasbildern durchweg gemildert. Sowohl im Ausdruck, als in der Form.

Um so überraschender wirken dann einige ikonographische Altertümlichkeiten. So der noch byzantinisch grämliche Ausdruck Josefs im Geburtsbilde, oder die Beziehung des zweiten Königs zu dem dritten, in der Anbetung der heiligen drei Könige.

3. DIE KUNSTHISTORISCHE STELLUNG DER FRÜHWERKE.

Bei der Neuentdeckung der Multscherschen Tafelgemälde hat man in ihnen ein Werk begrüßt, das von der bis dahin fast unbekannten Frühkunst Ulms Kunde geben könne. Ob dies mit Recht geschah, sei der Gegenstand unsrer nächsten Untersuchung.

Ich will zunächst das Verhältnis der Berliner Tafeln (und der Glasbilder der Bessererkapelle) zu den Werken Mosers und Witzens festzustellen suchen, um zu sehen, ob Multscher zur Reihe der zeitgenössischen schwäbischen Künstler gezählt werden dürfe.[1]

Moser und Witz haben miteinander mehr Verwandtschaft als einer von beiden mit Multscher hat. Was sie vor allem bindet und von diesem trennt ist ihr Streben, ein Stück wirklicher Flächenausdehnung in ihren Rahmen zu spannen. Moser faßt seine Menschen zu geformten Gruppen zusammen, für Witz geht die Schlagkraft der Einzeldarstellung über alles. Multscher dagegen ist nur auf den Flächenschmuck bedacht, er meidet alles Glatte, taucht seine Bilder in ein flimmerndes Licht und

[1] Moser hat den Magdalenenaltar sechs Jahre vor den Berliner Tafeln gemalt (vgl. S. 2). Witz wirkte in den dreißiger und vierziger Jahren des Jahrhunderts. Vgl. D. Burckhardt, a. a. O. — Vgl. auch vom selben Verfasser: Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1906, S. 179 ff. wo für Moser die Einwirkung der französisch-niederländischen Kunst wohl mit Recht angenommen, für Witz die, wenn auch mittelbare Kenntnis der Kunst der Eyck bewiesen wird.

bewertet die Fläche gleichmäßig indem er sie gleichmäßig füllt. Man muß nur die Anbetung der heiligen drei Könige in der Darstellung Multschers und Witzens zusammenhalten.[1] Die stetig überzogene Fläche, die Darstellung der Masse bei jenem, mit der geringen Figurenzahl bei Witz. Dann packt Witz auch den Menschen mit einer ganz andern Gewalt als Multscher. Körper und Köpfe baut er fest. Seine Typen sind auch häßlich, aber jeder Kopf muß sich in seinem Charakter doch frei behaupten. Multschers Massen dagegen sind schmückendes Flächenfüllsel. Moser hat zwar nicht die Kraft Witzens, aber auch seine Menschen gehören in die Witzsche Gruppe.

Die Gebärden sind bei Multscher nie so kräftig, wie bei Witz, und oft nur durch den Wunsch, reich zu wirken, bedingt. Auch Witz verwendet parallele Gebärden ausgiebig (Abraham, Esther, Ahasver, Antipater, König David in Basel) aber da springt jede Bewegung in unsere Gelenke über, sie wirken unmittelbar.

In der Architekturbehandlung sind sie wieder verschieden. Sowohl Moser wie Witz setzen ihre Gebäude aus möglichst klar zu übersehenden Wandflächen zusammen.[2] Bei Multscher bekommen sie viel Hebungen und Einsenkungen. Lehrreich ist wieder der Vergleich der Anbetungen der Dreikönige. Bei Witz haben wir die verfallende Synagoge, die sich, soweit sie sichtbar ist, einfach aus zwei ebenen Flächen zusammensetzt. An die eine Seite lehnt noch ein Vorbau. Dieser ist nach der Vorderfläche der Synagoge ausgerichtet. Bei Multscher dagegen beginnt die Ruine gleich links mit einer einspringenden Mauer. Es folgt die Hauptwand, zur Bildfläche parallel. Ihre Ausdehnung wird jedoch von einem großen Torbogen unterbrochen, durch den man wieder in verschiedene winkelige Räumlichkeiten sieht. Von der Kante dieser Mauer führt eine andere nochmals einwärts. Der Anbau, der auch hier verwendet wird, kommt aus dem Bilde dem Beschauer entgegen. Endlich springt auch aus der Dachmitte noch ein Giebel vor.

Im Pfingstfest und Marientod sahen wir ebenfalls, wie Reich-

---

[1] Das Witzsche Bild befindet sich im Archäologischen Museum zu Genf.

[2] Auf die Verwandtschaft der Architektur bei Moser und Witz weist schon Burckhardt, Festschrift, S. 285 hin.

tum an Raumgliederung erstrebt wurde. Und ähnlich verfährt Multscher überall. Es ist zum Beispiel grundsätzlich verschieden, wenn Witz in einer Ecke der Begegnung an der goldenen Pforte (Basel) ein Kunststückchen wagt, und einen Schlagbaum in heftiger Verkürzung dem Beschauer entgegenstreckt, als wenn Multscher in der Kreuztragung ein ähnliches in der Bildmitte unternimmt.

Aber die Architekturen werden bei Moser und bei Witz auch kompositionell besser verwertet. Moser rahmt durch sie seine Vorstellungen. Witz verwendet sie zur planvollen Leitung der Aufmerksamkeit. So sitzt Maria im Dreikönigsbilde, von den übrigen Figuren abgetrennt, vor dem genannten Vorbau. Noch auffälliger ist die Absicht in den Basler Bildern und in Straßburg. Bei Multscher gehen Gebäude und Menschen in ein Wirrsal zusammen.

Vor den Berliner Tafeln mußten wir über die geringe Klarheit der Raumvorstellung klagen. Moser, der doch sonst gewiß einer älteren Stilstufe angehört, übertrifft hierin Multscher sehr. Und Witz legt oft das Schwergewicht seiner ganzen Bestrebung auf die Darstellung des Raumes. So in seinem Straßburger Bild der heiligen Magdalena und Katharina, oder in Petri Fischzug in Genf. Auch Kulissen verwendet Witz ausgiebig. Moser läßt ebenfalls Felsen vom Rahmen aus in das Bild ragen, um es zu vertiefen. Wie kindlich wirken dagegen Multschers, in die Bildmitte gestellten Gebirgformationen.

Wir sahen auch, wie gerne Multscher seine Darstellungen durch Waffen und Bäume nach oben auszackt. Dies ist nicht etwa durch den Gegenstand der Passionen allein schon bedingt. Wir kennen Beispiele genug, wo die Waffen unterdrückt sind.[1] Dagegen ist bei Moser und Witz alles ruhig, und derartige Linienzusammenstellungen undenkbar. So zieht etwa die Weinlaube in Mosers Gastmahl gleichmäßig über die Fläche, in der Rast der Heiligen in Marseille wird oben Turm und Baum zu einer Raumfigur gebunden. Wie ja Moser und Witz auch beide das Großflächige lieben. Die Teppichhintergründe bei Witz (Basel) haben immer breite Erstreckung, bei Multscher sind es zerrissene Flecke.

---

[1] **Besonders in Schwaben. Hauptbeispiel: Der Sterzinger Altar.**

Auch im Gefühl ist Multscher heftig, brausend. Witz und Moser sind beide langsam. In Witzens Bild der Anbetung der Magier geht alles ruhig her. Der mittlere König zeigt dem Mohren das Kind, dieser wieder nimmt an der Handlung überhaupt keinen Anteil. In Multschers Dreikönigsbild setzt sich, wie wir sahen, die Aufgeregtheit bis in die Nebenfiguren fort.

Infolge der Stilnotwendigkeit, wird eine Eigenschaft eines Bildes durch die anderen bedingt. So geht bei Multscher mit der inneren Unruhe das Momentane des Geschehens Hand in Hand. Die Bewegungen sind im Augenblicke der Darstellung noch nicht zur Ruhe gekommen (vgl. S. 20). Dagegen ist bei Moser und Witz jeweils der Moment dargestellt, in dem die Bewegung beginnt oder aufhört, oder überhaupt ihre Richtung ändert. (Der Wächter in Witzens Befreiung Petri in Basel, scheint allerdings im Laufen begriffen, bildet aber in der Lahmheit seiner Bewegung kaum eine Ausnahme.)[1]

Sowohl bei Witz wie bei Moser spielt die Linie eine große Rolle. Oft ist sie es, die die Wirkung eines Bildes bedingt. Bei Moser muß man etwa an die sich vorbeugende Martha des Gastmahls, oder an seine stehenden heiligen Figuren denken, bei Witz an die getragenen Linien der Anbetung der Könige oder des Fischzuges Petri. Dagegen sahen wir, wie Multscher jeden Linienzug unterbricht, jeden Umriß tötet. —

Wir finden somit, daß Multscher mit der zeitgenössischen schwäbischen Kunst nichts zu tun habe. Nun war aber Moser in Weilderstadt tätig, Witz in Rottweil und Basel, und es bliebe noch zu untersuchen, wie denn die Kunst in Ulm vor Multscher beschaffen war, und ob wir etwa annehmen dürfen, daß er aus ihr hervorgegangen sei.

Was sich uns zum Vergleiche darbietet sind vor allem einige Wandgemälde des Ulmer Münsters. Eine Folge stellt die Katharinenlegende dar. Sie befindet sich an der Südwand der Vorhalle. Zwei Marterszenen von Heiligen sind auf dem

---

[1] Schmarsow, Die Oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts, 1430—1460, Abhandlungen der philol.-hist. Klasse der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, XXII, 1903. S. 16, meint, daß der Mann kniee.

vom Chor aus gerechnet, fünften südlichen Mittelschiffpfeiler aufgemalt.[1]

Diese Gemälde der ersten Jahrzehnte des fünfzehnten Jahrhunderts lassen noch keinen Hauch der neuen Zeit verspüren.

Ihre Auffassung ist ruhig und fromm, ihre Figuren schmal und lang, und ohne Knochengerüst. Die Heiligen von vergeistigtem Wesen, die Henker von gespreizter Eleganz. Die Gebärden sind gekünstelt, die Gewandung dünn, durchscheinend auch die Haut. Schattentöne wurden kaum verwendet. Die Figuren sind flach, auch ihre Glieder der Fläche nach entwickelt. Der Raum ist nur spärlich besetzt. Den Ton schlagen die langen, ununterbrochenen Linien an. Auch die Landschaftdarstellung gibt noch keinen Vorklang der neuen Kunst.

Von derselben Art sind die Reste eines 1408 gestifteten Glasgemäldes über der Nordosttür des Münsters.[2] Werke von hochgotischem Charakter also, die aus einem durchaus andern Geiste, als die Multschers geschaffen wurden und die uns keine Spur zur Auffindung seines Ursprungs zeigen.

Und wenn wir zusehen, auf welcher Seite die Keime liegen, die später in der Kunst Schwabens und ihres Vorortes Ulm zur Blüte kommen sollten, so finden wir sie nicht auf der Seite Multschers. Einzelne gotische Stilelemente überspringen gewissermaßen seine Frühwerke und leben in Schwaben bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein fort. Länger als irgendwo sonst in deutschen Kunstgebieten. — Neben diesen bleibenden Bestandteilen werden dann die Errungenschaften Mosers und Witzens aufgenommen und weitergebildet. Ihre Breitflächigkeit und Ruhe, ihre Gruppierungskunst, ihre Art der Hervorhebung des Einzelmenschen bei starker Beschränkung der Figurenzahl, geben auch den späteren schwäbischen Werken das Gepräge.

---

[1] Der Bau von Vorhalle und Pfeiler fällt in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. Vgl. Pfleiderer, a. a. O., Sp. 6, 10, 11, 14, 15 u. 30. — Herr Stadtpfarrer Dr. Pfleiderer hat die Güte mir mitzuteilen, daß er auf einem Bilde der Katharinenfolge das Datum 1456 (oder 1455) vorfand. Leider konnte ich die Echtheit dieser Zahl nicht mehr prüfen. Ich halte es jedoch nicht gut für möglich, daß diese Bilder von hochgotischem Charakter, nach 1430 und mit dem Sterzinger Altarwerk gleichzeitig entstanden wären.

[2] Vgl. Pfleiderer, a. a. O., Sp. 11.

Multschers Kunstweise wird so von allen Seiten aus Schwaben herausgedrängt. Es fragt sich somit, wo denn seine Art hergekommen wäre, wenn aus Schwaben nicht. Wir müssen uns gegen seine Heimat wenden. Hans Multscher von Richenhofen nennt sich unser Künstler in der Umschrift des Karg-Altars und auf den Berliner Tafeln. Reichenhofen liegt im Allgäu. Aus dem größeren Zusammenhange der bayrisch-tirolischen Gebirgskunst werden wir Multscher zu verstehen suchen müssen.

Aus diesem Kunstgebiet bieten sich dann auch Analogien. — Zunächst werde eine Bildgruppe herangezogen, deren Bestandteile sich im Dechanthof und in der Stiftskirche zu Laufen a/S. befinden.[1] In der Inventaraufnahme der bayrischen Kunstdenkmäler werden sechs zusammengehörige Stücke aus dem Marienleben und aus der Passion erwähnt, von denen jedoch nur fünf in Laufen aufzufinden sind. Es fehlt die Geburt Christi, gerade das Bild, bei dem die Inventaraufnahme schon eine Verwandtschaft mit der Berliner Darstellung Multschers feststellt.

Die Bilder stammen aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts und sind in späterer Zeit mit den verschiedensten Jahreszahlen versehen worden.[2] Stiassny meint, die Gruppe der Maria und des Johannes unter dem Stadttore der Kreuztragung sei unmittelbar aus der, aus Multschers Werkstatt stammenden Darstellung derselben Szene in Sterzing entnommen.[3] Hiegegen bemerken schon die Kunstdenkmäler, daß «mehr allgemeine Beziehungen zugrunde zu liegen scheinen». In der Tat hat der Torbogen mit der Frauengruppe nicht viel zu sagen. Sie kommt beispielsweise auch im Glasbilde der Bessererkapelle vor, ebenso in einer Handschrift der Kgl. Staatsbibliothek zu

---

[1] Vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, bearbeitet von Bezold, Riehl und Hager (Kreis Laufen von F. H. Hofmann) 1905, Text S. 2751 ff., Tafel 277 mit Abbildung der Kreuztragung und der Anbetung der hl. drei Könige.

[2] Auch die Zahl 1467 (neben 1344 und 1461) ist neu. Das zeigen schon die Formen der Ziffern. Vgl. dagegen Die Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, a. a. O.

[3] Stiassny, Altsalzburger Tafelbilder, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses in Wien. Bd. XXIV. Jg. 1903. S. 63.

München (cgm 206) aus 1457, in einem bayrischen Bilde der Gemäldegalerie zu Karlsruhe,[1] und in den «Heures de Turin» des Herzogs von Berry und in der Passionsdarstellung Memlings in Turin.

Von den in Laufen noch vorhandenen Bildern sind es besonders die Kreuztragung und die Anbetung der Könige, die mit den Berliner Bildern und Ulmer Glasgemälden übereinstimmen.

Die Kreuztragung hat dieselbe Gesamtanordnung wie in Berlin. Christus schreitet in der Mitte und bildet mit dem vorausgehenden Henker und dem folgenden Simon eine vordere Raumschicht. In einer zweiten, hinteren drängt eine Menschenmasse; die Menschen sind in gleicher Kopfhöhe. Das Kreuz ruht auf Christi Schulter, er stützt sich im Gehen mit dem nach vorne liegenden Arm auf seinen Oberschenkel auf und hat den Kopf dem Beschauer zugewendet. Also all dies, wie in Berlin (und Sterzing). Simon ist auch hier zwerghaft gebildet und der Henker führt auch da Christus an einem Seil. Johannes legt wieder seine Hand tröstend auf Mariens Oberarm. Die Menschen der hinteren Raumschicht sind, mit Ausnahme eines einzigen, ohne besondere Betätigung, dieser steht auch hier, wie in Berlin, gerade neben Johannes. Ein zweiter wendet seinen Kopf gegen die Frauen zurück, auch dieser an derselben Stelle wie ein Krieger im Berliner Bilde.

Bei der Anbetung der heil. drei Könige wieder, ist der Zusammenhang mit dem Ulmer Glasbilde enger als mit dem Tafelgemälde von Berlin (vgl. Abb.). Maria, das Kind und der älteste König sind ebenso gruppiert, wie in der Darstellung der Bessererkapelle, und zwar im Verhältnis zum Glasbilde wieder im Gegensinne (vgl. S. 44 und 45). Maria sitzt in Dreiviertelansicht mit seitlich geneigtem Kopfe, mit der Rechten faßt sie das Kind in derselben Weise unter dem Arm, wie im

---

[1] Nr. 909, dort «Schwäbische Schule», ist jedoch bayrischen Ursprungs. Der übermäßig kräftige Ausdruck, die knolligen Köpfe, die warmen, satten Farben bei einem späten Entstehungsdatum (nicht viel vor der Jahrhundertwende) legen hierfür Zeugnis ab. Auch die Aussicht auf ferne Berge und Seen und einzelne italienische Elemente (ein Schild mit Mohrenkopf, ein Haus in der zugehörigen Kreuzigung Nr. 910) sprechen für jene Herkunft.

Glasgemälde. Das Kind selbst ist in Vorderansicht. Es stützt die der Mutter zugekehrte Hand gegen den Oberschenkel, mit der zweiten greift es nach dem Golde, das ihm, in beiden Bildern in einem Kästchen von gleicher Form, von dem ältesten König, mit derselben Handhaltung dargereicht wird. (In dem Berliner Bilde sind all diese Punkte etwas verschieden, wenn auch im allgemeinen verwandt.) Das Strohdach mit dem offenen Giebel ist in allen drei Bildern ähnlich. Die Gewandanordnung ist auch hier dieselbe, die bei den Berliner und Ulmer Darstellungen als übereinstimmend, bereits erwähnt wurde. Sogar der auf den Boden gelegte Zipfel des Bessererbildes kehrt hier wieder (freilich immer ohne die Weichheit der Linien und des Stoffes).

Die Vorführung Christi entspricht in der Gesamtanordnung wenigstens, den Bildern der Multschergruppe: der Richter sitzt in einer Ecke unter dem Thronhimmel, Christus nimmt die Mitte des Vordergrundes ein, hinter ihm drängt eine Menge. Auch hier erklärt ein Pharisäer Christi Schuld an den Fingern.

Neben den Laufner Bildern sei dann noch eine Tafel des Kunsthistorischen Museums zu Wien herangezogen, die Semper um 1465 ansetzt.[1] Sie zeigt auf ihrer Vorderseite eine Anbetung der heil. drei Könige, rückwärts die Vermählung Mariä, und die Wahl des Bräutigams. In diesem zweiten Bilde finden wir nicht nur die verbildeten Köpfe Multschers wieder, sondern auf jeder Seite auch je zwei Männer, die ganz in der Art parallel und im Profil nach oben blicken, wie im Berliner Pfingstfest. Auch das Gebäude weist große Aehnlichkeit mit dem im Pfingstfeste auf: die Nische hinter den Aposteln mit den drei hohen schmalen Fenstern, ist den Baulichkeiten in den Glasgemälden der Bessererkapelle verwandt.

Die Anbetung der Könige wieder ist vom Typus der Multscherschen. Die zwei älteren Magier und Maria sind ebenso, wie in Berlin zusammengestellt. Maria neigt den Kopf und geht mit dem mittleren König in eine Raumfigur zusammen. Vor ihnen kniet der Greis. Der Mohr ist losgetrennt. Hinter Maria

---

[1] Abb. Alttirolische Kunstwerke des 15. u. 16. Jahrhunderts, herausgegeben von Semper 1902.

erscheint Josef. Vom Mohren dann schief einwärts das Gefolge, wie in Berlin. Die Art der Massendarstellung ist primitiv wie dort (man sieht nur Helme).

Aus Tirol ließen sich weiter die frühsten Gemälde des Brixner Kreuzganges vergleichend heranziehen.[1] Da finden sich die verdrückten Köpfe mit ihren reichen Schattenbewegungen, wie wir sie bei Multscher sahen. Semper hebt für Brixen[2] die kühnen Versuche hervor, starke Verkürzungen zu geben, «vom erhobenen Kopf sieht man nur das Haar, die Nasenspitze, von den Armen nur den Oberarm und eine erhobene Hand, die über der Schulter emporragt». Wir müssen an die Auferstehung Multschers denken. Ebenso spricht Semper von den «derben Physiognomien», von den «gereihten . . . Köpfen». Eine Kreuztragung der Kirche von Klerant bei Bozen beschreibt er, als «ein Getümmel von geharnischten und behelmten Kriegern mit aufragenden Hellebarden und Fähnlein», weiter: «die wilden, stark markierten grinsenden Züge der Soldaten und Henkersknechte, die energischen Bewegungen . . .»[3] Christus und die Frauen sind in Brixen, wie bei Multscher, von großer Häßlichkeit. Semper setzt diese Bilder um etwa 25 Jahre später an, als die Multscherschen Tafeln datiert sind, sie zeigen uns eben nur, wie die Formensprache der Multscherschen Kunst in den Gebirgsländern weiterlebt. Auch in einem Abendmahl von Sunter aus 1464 finden wir eine ähnliche Anordnung, wie in Multschers Pfingstfest: links drei Apostel, alle drei im Profil und mit parallel gestellten Köpfen.

Die Waffen, mit denen Multscher seine Bilder gerne ausfranst, finden sich in der frühen bayrischen Kunst, in den Altmühldorfer und Fürstätter (um 1430) Kreuzigungen, oder in Törrwang («Hellebarden, Lanzen und Standarten»). B. Riehl kennzeichnet die frühe oberbayrische Malerei[4] «mit ihrer Ueberfülle

---

[1] 10., 11. und 12. Travée. Vgl. Semper, Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges 1887. Sep. Abdruck aus dem Boten für Tirol und Vorarlberg.

[2] a. a. O., S. 28 und 29.

[3] a. a. O., S. 42.

[4] Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Oberbayrisches Archiv für vaterländische Geschichte 1895, S. 78.

an Details, mit den übertriebenen, oft grassen dramatischen Effekten». Eine Charakteristik, die ebensogut für Multscher gelten könnte, während den eigentlichen Schwaben dramatische Effekte zeitlebens fremd blieben.

Wir schließen also: von Multschers Kunstart läßt sich weder der Ursprung, noch die Fortentwickelung in Schwaben auffinden. Dort geht vielmehr die Kunst, von seiner Weise unberührt, weiter. Dagegen erkennen wir Multschers Stil in späteren Werken der Gebirgskunst wieder. Mit ihnen allein zeigt auch Multscher ikonographische Verwandtschaft. — Wir werden somit zu der Annahme gedrängt, Multscher habe seine Kunst aus seiner Allgäuer Heimat mitgebracht und ist seiner angelernten Kunstweise vorderhand treu geblieben. Seine Frühwerke dürfen wir nicht als Beispiele der frühen Kunst Ulms oder Schwabens ansprechen.

Multscher muß bei der Entstehung des Berliner Altarwerkes mit seiner Heimat auch noch Verbindungen gehabt haben. Denn die Berliner Tafeln befanden sich zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts noch, in der Sammlung des Grafen Truchseß Waldburg-Wolfegg auf Schloß Wolfegg.[1] Seit dem Jahre 1337 gehörte aber Reichenhofen zu den Besitzungen dieses Hauses. Denn in diesem Jahre erhält Truchseß Hans von Waldburg die kaiserliche Erlaubnis, die Reichsfeste Zeil, mit welcher die Grafschaftsrechte über Reichenhofen verbunden waren, vom Grafen Hug von Montfort einzulösen.[2] Diese doppelte Verbindung Reichenhofens mit dem Hause der Waldburg ist wohl kaum zufällig. Die Annahme ist wahrscheinlich, daß Multscher den Altar für eine Kirche des Allgäus malte und daß dieser so im Besitze der Truchsessen verblieb.[3]

---

[1] Vgl. Friedländer, a. a. O.

[2] Vgl. Baumann, Geschichte des Allgäus, 1884, II. S. 121.

[3] Vgl. dagegen Max Bach, Archiv für christliche Kunst 1902 S. 4ff., der, wie mir scheint, nicht ganz überzeugend, dafür argumentiert, daß die Berliner Tafeln für ein Ulmer Spital gemalt worden seien.

II. DIE WERKSTATT DES REIFEN MEISTERS.

1. DAS ALTARWERK IN STERZING.

a) Die Gemälde.

Der Name Hans Multschers ist außer mit den Bildern in Berlin, noch mit einem Altarwerke urkundlich verknüpft, das 1458 in der Pfarrkirche von Sterzing aufgestellt wurde. Seither auseinandergenommen, befinden sich seine Flügel im Rathaus, die zugehörigen Schnitzwerke wurden zum größten Teile in Sterzinger Kirchen aufgestellt.[1]

Vier doppelflächig bemalte Tafeln sind es, die wir heute im Stadthause von Sterzing sehen. Auf ihren ehemaligen Innenseiten sind Begebnisse aus dem Leben Mariä dargestellt, außen die Leidensgeschichte Christi. Eine ähnliche Anordnung also, wie auf Multschers Altarwerk in Berlin. Alles in allem überraschende Bilder. Soweit wir es heute verfolgen können, stellen sie uns die erste Entwickelungsstufe der schwäbischen Kunst nach der Jahrhundertmitte vor, und diese ist im deutschen Zusammenhange eigenartig genug.

---

[1] Der ganze Altar ist durch die Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen 4. Jg. 1898, veröffentlicht. Die Verkündigung, der Marientod, der Oelberg, die Kreuztragung auch im Klass. Bilderschatz (Nr. 1717 u. 1718). Das Standbild der Maria im Klass. Skulpturenschatz (Nr. 436). Dasselbe und die hh. Florian und Georg in Dehio, Kunstgesch. in Bildern IV. 9 und 10. Photographien von Höfle.

Die Mariengeschichten.

Die Verkündigung.[1] — Aus dem Kreise der Marienlegenden wurde im Norden die Verkündigung am häufigsten dargestellt. Dieser Vorgang der Scheu und Innigkeit ging den Deutschen nahe, die weichsten Töne konnten in ihr angeschlagen werden. Wie sie auch in Italien am öftesten bei den Maler-Mönchen Fra Filippo und Beato Angelico anzutreffen sein wird.

Kommen wir nun auch an das Sterzinger Bild mit hochgespannten Erwartungen heran, so werden wir enttäuscht. Die Erzählung ist recht kühl. Im Augenblicke wird zwar die fließend weiche Beugung Mariä, wie sie sich knieend dem Engel rückwärts zuwendet, auch die vornehme Zurückhaltung in ihrer abwehrend erhobenen Hand, für sich einnehmen. Aber schon der Engel ist in seiner Empfindungslosigkeit beleidigend. Er steht da, mit dem gebeugten Knie zwar, aber sonst wie unbeteiligt. Mit welcher Dringlichkeit stattete doch Roger seinen Engel in seinem Columbaaltar aus (Pinakothek, München), mit welch mädchenhafter Anmut Lochner. Und wenn wir uns die Jungfrau selbst näher ansehen und etwa auch sie, mit der sich ähnlich gebärdenden Maria aus dem Dombild Lochners vergleichen, ihre steifbewegte Hand mit den sensibel gebogenen Fingern in Köln, so kommen wir zu der Ueberzeugung, daß im Sterzinger Altarwerk kein besonders fein empfindender Künstler am Werke war.

Dabei gehört diese Maria zum Besten, was uns die Tafeln zu bieten haben. Die edle Art ihrer Bewegung fällt sogar etwas aus dem Zusammenhang der übrigen Bilder, und die Vermutung wird kaum von der Hand zu weisen sein, daß der Maler hier den Lochnerschen (und Rogerschen) Typus wiederholt hat.

Die Elemente der Vorlage der Sterzinger Tafel können wir schon im frühen Mittelalter nachweisen. So kommt die abwehrende Handbewegung mit der Rückwendung der stehenden Maria im «Exultet» von Capua vor. Aehnlich in einer Silbertafel des

---

[1] **Vgl. A. Schultz, Die Legende vom Leben der hl. Jungfrau Maria 1878.**

Domes von Pistoja (Andrea di Jacopo Ognabene).[1] Das genaue Vorbild des Sterzinger Altars jedoch, scheint sich im Norden, und zwar im niederdeutschen Gebiet entwickelt zu haben. So finden wir schon in Meister Bertrams Grabower Altar von 1379 Maria vor einem Betpult knieend, sie wendet ihren Kopf über die Schulter dem Engel zu und senkt ihn etwas. Also ganz ähnlich wie in Sterzing. Nur die Bewegung der Hände ist noch etwas von der Sterzinger Fassung verschieden. Statt des Abwehrens legt Maria in Bertrams Bild die eine Hand noch beteuernd auf die Brust, und es ist die nach vorn liegende Hand, die das Buchblatt umschlägt, nicht wie in Sterzing, die rückwärtige. Die nächste Stufe zeigt dann der Harvestehuder Altar desselben Meisters, wo die Rolle der Hände vertauscht wurde.[2] Ganz entwickelt tritt uns der Typus in Meister Bertrams Londoner Altar entgegen (South Kensington Museum),[3] wo sich Maria genau, wie in der Harvestehuder Tafel bewegt, nur wird die nach vorn liegende Hand abwehrend erhoben.[4] Diese Gebärde verbreitet sich dann im niederdeutschen Gebiet. Er fand sich auf einer heute verlorenen Tafel Meister Franckes und ist auch von dem Lübecker Meister des Neukirchner Altars verwendet worden.[5] Von dem hanseatischen Gebiet zu Lochner, von Lochner zu Roger ist der Weg nicht mehr weit.[6] Nun werden wir aber noch sehen, daß der Maler des Sterzinger Altarwerks in den Niederlanden gewesen war, wo er Rogers Dreikönigsaltar kennen gelernt hat. Da nun, wie es scheint, der Typus vorher in Ulm nicht vorkommt (Südwestportal des Münsters, Glasbild der Bessererkapelle, Multschers Berliner Altar), so ist es sehr wahrscheinlich, daß er seine Maria von

---

[1] Beide abgebildet in Venturi, La Madonna.

[2] Vgl. Lichtwark, Meister Bertram 1905, S. 88.

[3] Abb. bei Lichtwark, a. a. O., S. 315.

[4] Die stehende Maria mit der Rückwendung und dem geneigten Kopf, deren eine Hand ein Buchblatt umschlägt, deren andere abwehrend erhoben ist, auch im Hochaltar von St. Marien in Lübeck (jetzt Kulturhist. Museum). Abb. bei Goldschmidt, Die Lübecker Malerei im 15. Jh. Taf. 3.

[5] Vgl. Lichtwark, a. a. O.

[6] Roger muß Lochners Bild gelegentlich seiner Italienreise (1449—1450) kennen gelernt haben. Das Motiv kommt aber auch schon zu Anfang des Jahrhunderts in den Niederlanden vor, in dem Livre d'Heures von Chantilly.

dorther geholt haben wird. Und nicht etwa von Lochner, oder von einem andern niederdeutschen Vorbild. Für Lochner spräche ja, daß das fließende Beugen Mariä und die Anordnung ihres geöffneten Haares, das der Schulter schlicht entlang läuft, in seiner Verkündigung und in Sterzing in gleicher Weise vorkommt. Wir werden aber Bewegung und Haaranordnung in sonstigen schwäbischen Werken noch vielfach antreffen. Die Uebereinstimmungen mit Rogers Columbaaltar dagegen gehen mehr in die Einzelheiten. Und es dürfte kaum zufällig sein, daß ein Tüchlein im Halsausschnitt des Engels in gleicher Weise erscheint, die Zehenspitzen unter der Alba zum Vorschein kommen und daß das kurze Haar hier wie dort flach gescheitelt ist und in Locken auseinanderflattert.[1] —

Während sich die Verkündigung in Italien im fünfzehnten Jahrhundert meistens in einem Kreuzgang oder in einer Halle, die sich gegen einen Garten hin öffnet, abspielt, bevorzugen die nordischen Künstler eine Stube als Schauplatz.[2] Aber selten sind diese Stuben eine Wiedergabe wirklicher Innenräume. Oefter undefinierbare Konstruktionen und ihre Ausstattung nur eine Gelegenheit zur Betätigung der krausen Phantasie der Zeit.[3] Hier in Sterzing haben wir nun ein mäßig großes, flurartiges, wirkliches Zimmer vor uns. Das niederländische Zimmer in schwäbischer Uebersetzung. Denn alles wurde aufs äußerste vereinfacht, gewissermaßen auf horizontale und vertikale Linien abgezogen. Große, kahle Flächen breiten sich. Nirgends eine Unregelmäßigkeit. — Diesem entsprechend ist dann auch der obere Abschnitt. Während in niederländischen und fränkischen Beispielen das Durchwühlte des ganzen Bildes oben nochmals

---

[1] In der zweiten Jahrhunderthälfte und später wird dann diese Verkündigungsmaria in Deutschland oft wiederholt. (Aehnlich kommt das Motiv auch bei den reifen Künstlern Italiens vor, bei Donatello, Sta. Croce, bei Andrea del Sarto, Pzzo. Pitti, und bei Albertinelli.) — Das sittenbildmäßige Blättern im Buche ist ein rein nordisches Motiv, wenn das Buch selbst auch in Italien vorkommt.

[2] Ausnahmsweise auch in Italien. So Piero Pollaiuolo, Berlin. Frühes Beispiel im Norden: Der Genter Altar.

[3] Roger, München; der sog. v. d. Goes, ebendort; Petrus Cristus, Berlin; Wohlgemut, Zwickauer Hochaltar und noch Dürer. Manchmal wurden ganz einfache Lösungen vorgezogen. So bei Lochner; bei Wohlgemut, Pinakothek, München.

aufgenommen wird, und die Maler sich in phantastischen Gewölbekonstruktionen ergehen, ist hier die Decke überhaupt unsichtbar. Nur einige Balkenträger zeigen an, daß der Raum da sein Ende hat.

Auch die reichlichen Einrichtungsgegenstände niederländischer Zimmer sind bis auf einen unentbehrlichen Rest ausgeräumt. Es fehlt das übliche Himmelbett mit seinem Behang. Dagegen bleibt außer dem Betpult bezeichnenderweise noch eine mit Polstern besetzte Bank, die sich der Fensterwand entlangzieht, und eine Horizontale ins Bild bringt. — Diese Bank selbst kommt nun in fast jeder niederländischen Verkündigung vor.[1] In der deutschen Kunst kaum, und vor ihrer Bekanntschaft mit der niederländischen, wie es scheint, nie. Sie gehörte ja sicherlich zu der wirklichen Ausstattung der damaligen Zimmer. Aber die Tatsache, daß sie fast auf jeder niederländischen Verkündigung da ist, in Deutschland so früh nur in Sterzing, bleibt bemerkenswert. Und wenn wir noch sehen, daß auch die in Sterzing so auffällig hingestellten Klappladen der Fenster ebenfalls in sehr vielen flandrischen und brabantischen Beispielen vorkommen (später auch in Deutschland), und daß der Maler gerade auf diesem Laden Kunststücke der Lichtbehandlung vorführt, wie sonst nirgends am Altar, so werden wir in der Annahme der niederländischen Abhängigkeit dieser Verkündigung bestärkt.[2]

Ebenso wie unser Maler den niederländischen Reichtum der Zimmerausstattung in schwäbische Schlichtheit umsetzte, hat auch der Fensterdurchblick nichts Flandrisches mehr an sich. Statt der reizvollen Aussicht auf die Fernen, schließen einige Sträucher den Blickweg kurz ab. Aber auch das Zimmer

---

[1] Beispiele Roger, Ermitage und München; Bouts (?), Lukas zeichnet die Madonna. Peurhyn Castle; der sog. v. d. Goes, München; das ähnliche Bild des M. d. Himmelfahrt Mariä. Berlin; Niederl. Verkündigung um 1480, Kassel; eine Verkündigung in Madrid (M. v. Flémalle?); eine altniederländische Zeichnung in Erlangen, usw.

[2] Auch Reber, a. a. O., S. 48, fällt es auf, daß die Klappladen «perspektivische und Lichtwirkungen, welche der oberdeutschen Kunst des 15. Jh. im allgemeinen fremd sind» zeigen. Allerdings fügt er hinzu, daß sie «außer in den Werken des Konrad Wits in dieser Zeit kaum irgendwo mit ähnlichem Raffinement wiederkehren», was jedoch wieder nur für Deutschland gemeint sein kann. Vgl. a. a. O., S. 63.

hat merkwürdig wenig Tiefe. Es ist zwar perspektivisch leidlich konstruiert. An der linken Seite zieht auch eine sich verkürzende Wand nach innen, ebenso wie unten der leere Fußboden. Aber gleich hinter den Figuren steht eine der Bildfläche nach ausgerichtete Wand und drückt die Menschen nach vorne. Zudem ist diese Wand zweifach mit dem Rahmen abgeschnitten, und der Rahmen ist immer Vordergrund. (Vgl. S. 15.)

Wir sahen, wie dies in Schwaben nicht immer so geübt wurde. Schon Moser und Witz erfaßten landschaftliche Weiten, und des Zweiten Straßburger Bild zeigte uns auch, wie er Innenräume zu vertiefen verstand. Trotz des niederländischen Einflusses lassen die Ulmer dies Bestreben ganz fallen. So in unserem Altar.[1] Auch an Stelle des Himmels breitet sich noch der altertümliche Goldgrund.

Die Kälte der Empfindung, deren wir oben schon gedachten, ist kaum als Eigentümlichkeit gerade unseres Meisters anzusehen. Es ist vielmehr wieder das ulmische Gefühl, das sich hier äußert. Das Ulmische, das selten tief erglüht, eher in weicher Gefühlsseligkeit hinfließt.

Und ebensowenig wie in der Empfindung, erhitzt es sich in der Bewegung. Das stürmische Heraneilen des Engels anderer Verkündigungen, ist hier durch ein Stehen, ein Beugen des Knies ersetzt. In Schwaben soll der Zustand, niemals das Geschehen geschildert werden. Wird dies doch einmal versucht, so mißlingt es gründlich. Bei Witz konnten wir von einem rhythmischen Takt der Bewegung reden, mit den Sterzinger Bildern zieht die Ruhe in Schwaben ein.

Diese gibt dem Sterzinger Maler auch Zeit, das Geschilderte mit der peinlichsten Sorgfalt wiederzugeben. Alles ist bis aufs äußerste reinlich. Das Haar, die Schrift in Mariens Buche, jedes Fältchen, jede Blume oder Quaste ist mit großer Gewissen-

[1] Wenn auch Schüchlin eine Ausnahme von der Regel bildet, so sehen wir bei Zeitblom und Schaffner, wie diese für die Tiefenausdehnung kein Interesse mehr haben. Ueber Schongauers Einfluß auf den Hausner Altar vgl. Max Bach, Zeitschrift für bildende Kunst, 1894, und Alfred Schmid, Repertorium für Kunstwissenschaften, 1903. In den wenigen landschaftlichen Teilen des Heerberger Altars scheint Schüchlins Kunst nachzuleben. — Schon in dem Glasbild der Bessererkapelle ist der Fensterdurchblick der Verkündigung durch Strauchwerk abgeschlossen.

haftigkeit wiedergegeben. Und im Kleinen wird viel erzählt. Um bei dem Buche zu bleiben: ein Blatt ist umgefaltet, sein Zipfel steht hervor, ein Riemchen hängt herunter, während ein anderes in das Buch zurückgesteckt ist.

Die Ruhe äußert sich auch in dem Verhältnis, in welchem Figuren und Räume zueinander stehen. Man hat den Eindruck, daß sich die Menschen da wohl fühlen müssen. Den Eindruck des Verweilens. Das kommt daher, weil die Figuren im Raum ein, dem natürlichen angenähertes Größenverhältnis haben, und sich auch nicht in einem Liniengewimmel verlieren, wie in andern Verkündigungen dieser Jahrhunderthälfte (und auch noch in Dürers Marienleben).

Diese Darstellung des Menschen gelangt in Schwaben seit Witz schon zu immer größerer Bedeutung. Nirgends sonst in Deutschland wurde der Einzelfigur innerhalb größerer Zusammenhänge soviel Beachtung geschenkt, als hier. Vielleicht hängt hiemit auch die frühe Ausbildung des Bildnisses und der Charakterköpfe in der schwäbischen Kunst zusammen (durch die beiden Syrlin und Holbein, Schaffner und Amberger u. a. m.).

Mit dem Eindringen der höfischen Kunst der Niederlande werden in Deutschland die ernsten Gebärden der Gotik durch mondäne Bewegungen verdrängt. Ueber Mariens Geste handelten wir schon. Der Engel wieder macht einen ziemlich flotten Knix und die Fingerstellung der Hand mit dem Zepter, wäre einszwei Jahrzehnte früher noch nicht möglich gewesen.

Zu bemerken ist nur, daß wir es in Schwaben niemals mit den überzierlichen Gebärden eines Schongauers oder Memlings zu tun haben. Schon die Körperauffassung der Ulmer macht das unmöglich. Die Mode wird nur in der Einzelgebärde mitgemacht und selten kann man auf die Gesamterscheinung einer schwäbischen Figur den landläufigen Begriff des Spätgotischen anwenden.

Das gilt auch für den Ordnungssinn. Die Spätgotik hat keine Richtungen. Sie überzieht gleichmäßig die Flächen. In Franken war es Dürers Hand, die Gesetz in das Gewirr brachte. Indem er die kontrapostischen Verfugungen einführte, ließ er die Bewegungen wie Zahnräder ineinandergreifen, Vor und Zurück, Auf und Ab sich zum Zusammenhange ergänzen. Dagegen

wurde in Schwaben dem spätgotischen Gewebe überhaupt keine Stelle gegönnt. Hier wurde vielmehr der hochgotische Parallelzusammenhang weiter entwickelt. Langgeschwungene Linien wurden zum Zusammenklange gebracht. Hier in der Verkündigung ist es auch die Harmonie der parallelen Bewegung Mariens und des Engels, die der Stimmung ihre Weichheit gibt. Wir werden diesem Richtungsprinzip noch öfter, am schönsten ausgeprägt vielleicht in einer Grablegung in Stuttgart begegnen. Auch Zeitbloms Entwickelung liegt in der Bahn vom Unruhigen zum parallelen Gefüge.

Das Gewand ist in unserem Bilde in hohem Maße dazu berufen, dieses Linienspiel zu unterstützen. Es ist schlicht. Ohne Unterbrechung fallen die parallelen Züge von Mariens Schulter zu Boden, unten erst brechen sie sich etwas eigensinnig, legen sich in sternförmige Gebilde. Dort zahlt der Maler seinen Tribut dem Geschmacke der Zeit. Den Ursprung dieser Falten haben wir wieder bei Roger van der Weyden zu suchen. Das Gewand der Verkündigungsmaria seines erwähnten Columbaaltars bricht sich in ähnlicher Weise. Es sind dort dieselben, in geometrische Gebilde geordneten und etwas unorganisch aufgesetzten Röhren, die sich auf das sonst flache Gewand auflegen. Das tiefe und schmale Einreißen der Faltentäler in das Gewand des Engels ist auch ein von Roger verwendetes Motiv. Die Art dieser niederländischen Faltenbrüche kennen wir aus früherer Zeit schon in Schwaben; wir müssen uns nur an Witzens Straßburger Bild erinnern.[1] Aber schon die Verkündigung allein könnte zeigen, wie unser Ulmer Maler auch in der Gewandbehandlung, allen Entlehnungen zu trotz, den weichen Parallelzügen der Gotik treu bleibt, und sich nur in untergeordneten Teilen der Mode fügt. Das Wichtige ist, daß das Gefält niemals zum selbständigen Zierstück im Bilde wird, wie in Franken oft. Es behält immer einen Richtungssinn bei, der dann mit den Hauptrichtungen im Bilde zusammenfällt.

In der Schilderung der knitterigen Brüche unten, kann man dann wieder jene erwähnte und unserm Maler eigentümliche

---

[1] Bei Witz wird die Bekanntschaft mit der Kunst des Niederrheins allgemein angenommen. Vgl. D. Burckhardt a. a. O., Dvořak a. a. O.

Behaglichkeit im Erzählen des Kleinen fühlen. Er zieht seine Linien oft rückläufig, läßt ein andermal aus einem Punkte mehrere Richtungen ausstrahlen, biegt an einer dritten Stelle den Gewandsaum zu einer gezierten S-Linie. Ein schmales Umlegen des Randes zu einem langgestreckten Dreieck, kommt nicht weniger, als viermal vor. Und allemal sind die Dreiecke in ziemlich paralleler Lage.

Die Faltenzüge sind kaum modelliert. Sie fallen ziemlich flach und wirken kahl. Wie die leeren Wände des Zimmers. Ueber die Wangen ziehen breite Flächen, die ihre Begrenzung in einfach laufenden Linien finden. Der Haaransatz ist fast halbkreisförmig.

Bei einer derartigen Behandlung von Linie und Fläche ist die hohe Bedeutung der Umrisse schon vorauszusehen. Einfache, ausdrucksvolle Linien umziehen die Gestalten. Diese festen Züge heften dann die Figuren wieder auf ihre Grundfläche und steigern den Eindruck der Flächenhaftigkeit.

Der einfachen Zeichnung zuliebe, sind auch die Glieder in die Bildfläche gedreht. Hieraus und aus dem gotischen Schwunge der Figuren ist dann von Schmarsow, wie mir scheint, zu unrecht, gefolgert worden, diese müßten (ebenso wie die Figuren der übrigen Sterzinger Bilder), nach der Vorlage eines, um Jahrzehnte älteren Reliefs kopiert worden sein.[1] Die Unhaltbarkeit dieser Annahme wird sich uns noch erweisen. Aber auch hier ist zu sagen, daß die zur Bildfläche parallele Figurenentwickelung in Sterzing, um nichts auffallender sei, als in sonstigen zeitgenössischen Bildern. Besonders in italienischen. Und aus dem Umstande, daß diese in Deutschland seltener vorkommt, darf, wie ich glaube, auf eine Reliefvorlage um so weniger geschlossen werden, als die deutschen Reliefs, die Verkürzungen und Uebereckstellungen nicht minder liebten, als die deutschen Gemälde.[2] Das flächenhafte, unplastische Sehen ist eben eine Eigenschaft der schwäbischen Bildkunst. Bei Zeitblom kehrt sie wieder.

Um die Annahme eines plastischen Vorbildes zu unter-

---

[1] a. a. O., S. 45.
[2] Vgl. Dvorak a. a. O. S. 24.

stützen, wird von Schmarsow auch die Starrheit der Engelflügel und des Schriftbandes herangezogen.[1] In der Tat erscheinen jene wie aus Gips geformt, dieses wie aus Pappe geschnitten. Aber hieraus auf eine steinerne Vorlage zu schließen, erscheint mir gewagt. Denn die Sterilität der Zeichnung und der Modellierung ist dem ganzen Bilde in so hohem Grade eigen, daß auch für die vorausgesetzte Reliefvorlage eine große Dürftigkeit mit vorausgesetzt werden müßte. Und somit wird der Umweg über das Relief überflüssig. Das Starre liegt eben in der Hand des Malers. Das Buch der Maria hat reglose Blätter, das Gewand einen fast blechernen Charakter, die Umrisse einen scharfen Schnitt. Die Trockenheit der Zeichnung mildert sich auch im Zimmer nicht, das doch nach Schmarsows Theorie eine Zutat des Malers sein sollte. Und so fällt auch die bis zum Unerträglichen gesteigerte Saftlosigkeit in der Zeichnung eines Mundes etwa, oder in der einer Hand, ganz auf Rechnung des Malers. Dasselbe Gefühl äußert sich auch in der Berührung der Hände mit den Gegenständen. Stumpf steckt Maria ihren Daumen zwischen die Buchblätter, steif hält der Engel Zepter und Spruchband.

Die Geburt Christi und die Anbetung der heiligen drei Könige.

a) Ihre Charakteristik.

Den Schauplatz beider Szenen bildet die übliche Stallruine. Allerdings wieder schwäbisch umgestaltet. Die Flächen wurden geglättet, die Linien auf einfache Horizontale und Vertikale abgezogen. Sonst war ja diese Ruine, noch mehr als das Verkündigungszimmer, für Niederländer, wie Deutsche, ein Tummelplatz für phantastische Gestaltungen. Nur die Schwaben bilden eine Ausnahme.[2] Hier in Sterzing haben wir einen recht ärmlichen

[1] a. a. O., S. 44 und 45.

[2] Selbst bei dem schwäbisch ruhigen Lochner (Geburt Christi in Altenburg) sehen wir ein Strohdach von rohen und arg zersprungenen Stützen getragen, ein Loch in die Rückwand gerissen, Stroh auf den Boden verstreut.

Bau vor uns, ein schlichtes, von gezimmerten Stützen getragenes Strohdach, das aber sonst gepflegt erscheint. Nur einige Löcher des Daches zeigen das Verwitterte an.

Das Dach wird vom Rahmen oben abgeschnitten. Der Blick soll über ihn hinaus nicht in die Weite geführt werden. Bei den Ulmer Malern werden wir immer den Wunsch nach Begrenzung des Ausblickes finden.[1] (Vgl. später.) So reihen sich auch hier, hinter dem Stalle Hügel und setzen dem Auge ein schnelles Ziel. — Um hierin das eigentümlich Ulmische zu empfinden, müssen wir Werke von Wohlgemut (Zwickau; Hersbruck; Hallersche Kreuzkirche in Nürnberg), Pleydenwurff (Pinakothek) oder Schongauer (B 4 u. 5) zum Vergleiche heranziehen.[2] In allen ist die Landschaft im Bilde ebenso wichtig, wie das Geschehen selbst. Dagegen steht hier in Sterzing die Darstellung des Geländes noch auf der Stufe des Jahrhundertanfangs.

Die Vorgänge selbst sind in Sterzing i n das Stallgebäude verlegt. Auch das verdient hervorgehoben zu werden. Sonst spielen sie sich vor der Ruine ab, diese wird nur als interessante Zugabe dahinter gemalt.[3] Hier gehen Holzstützen den Rändern der Bilder entlang, und spannen so die Szene in einen Rahmen ein.

Der Inhalt des Vorganges selbst bietet bei der Geburt die Möglichkeit, die fromme Inbrunst der anbetenden Mutter zu schildern. Suchen wir in Sterzing derartige Stimmungen, so werden wir enttäuscht. Für das Seelenleben der Dargestellten war um diese Zeit nicht mehr viel Interesse vorhanden. Ueber ein Händefalten und einen teilnahmlosen Blick, kommt es auch bei dieser Maria nicht hinaus. Und das Bild Josefs, der sich

---

[1] Interessant ist der Vergleich mit Peruginos Anbetungsbild der Villa Albani. Dort sieht man eine Halle sich auf eine Landschaft öffnen. Aber auch Perugino meidet das Ruinöse, auch er glättet alles und läßt den Blick über den oberen Abschluß nicht hinaus. Die umbrische Stille ist mit der schwäbischen verwandt.

[2] In den obengenannten Werken Lochners ist ebenfalls der Stall in die linke Ecke gerückt, damit rechts noch Platz für den Landschaftsausblick bleibe.

[3] Vgl. wieder die oben angeführten Werke.

die Beinbekleidung abstreift, ist ein bezeichnendes Erzeugnis dieser kleinbürgerlichen Kunst.[1]

Die Anbetung der Könige war so recht ein Lieblingsvorwurf der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Da konnten die Maler fabulieren, großartige Einzüge, prächtige Gewänder schildern. Aber auch an dieser Lust am Erzählen haben die Sterzinger Bilder keinen Teil. Das schwäbische Auge will auf breiten Flächen ruhen, und sich nicht allzuviel schildern lassen. So wurde auch hier alles Entbehrliche fortgelassen und die Personenzahl auf die mindestmögliche beschränkt.[2]

Außer in Schwaben wird man aber auch kaum ein nordisches Bild der drei Könige finden können, das eine derartige Entsagung aufwiese, wie die Sterzinger Tafel.[3] Die Einschränkung ihrer Figurenzahl geht dann mit einem Gefühl für Gewichtigkeit und Breite Hand in Hand. Die Bevorzugung großer geschlossener Massen zeichnet die Ulmer aus. Dem Verflochtenen eines bayrischen Bildes und dem Dünnen der fränkischen und rheinischen Körper setzt Ulm Wohlräumigkeit und breitgebildete Menschen entgegen. Die Anbetungen in Sterzing sind hiefür bezeichnende Beispiele. In Ulm komponiert man in großen Flächenbildern. In der Anbetung der Könige schließen sich Maria und die beiden älteren Magier zu einer Raumfigur. Die Linie, die mit dem äußeren Umriß Mariens anhebt, hat in dem gehobenen Arm des Königs seine Fortsetzung, gleitet dann links über die Mäntel der zwei ab. Das Hintereinander dieser beiden kommt ja schon im ganzen vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert vor. Auch daß der erste König kniet, der zweite sich beugt, ist durchaus das Uebliche (vgl. S. 18). Aber erst um

---

[1] Mit den Kleidungsstücken soll das frierende Kind zugedeckt werden. Vgl. Reber, a. a. O., ferner das Geburtsbild Multschers in Berlin. Auf einem Holzschnitt des Münchner Kabinetts (Soldan Nr. 60) sind ein paar Beinkleider des Aachener Domschatzes unter folgender Aufschrift abgebildet: «Itē Josephs hosen do ihesus im gewondē wart und in die krippen geleit wart.»

[2] Josef fehlt im 15. Jahrh. selten.

[3] Vgl. z. B. Wohlgemuts oben angeführte Anbetungen oder die Schongauers (B. 4, 5 und 6), des Meisters E. S. oder des Meisters des Hausbuchs (Lehrs 10) — alle sind unruhig, mit romantischer Ruine und reicher Landschaft, die Dreikönigsbilder mit großen Einzügen und flatternden Fahnen. — Für die Niederlande gilt das Gleiche.

die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ist die deutsche Kunst und auch da nur in Ulm so weit, diese Gruppe als eine Flächenfigur zu behandeln.[1] — Auch das ist wohlerwogen, daß dieses Raumbild in die rechte Ecke geschoben ist. Nur die Nähe des Aufhängepunktes verträgt diese Last. Nach links werden sie durch den alleinstehenden Mohren leicht ausgewogen, der wieder andrerseits durch einen Weg, der sich nach rechts oben krümmt, der Gruppe angeschlossen wird.[2] Auch sonst herrscht im Sterzinger Altar das Streben, die Gliedmaßen in geschlossene Umrisse zu fassen. Also im geraden Gegensatze zur zeitgenössischen deutschen Kunst (Schongauer, M. d. Marienlebens).

Auch der Turm des Dreikönigsbildes hat kompositionellen Wert. Maria soll durch ihn formal gestützt werden. Ueberdies hat er den Zweck, das Bild an seinem Aufhängepunkte noch mehr zu beschweren. Darum wurde er in der gegenüberliegenden Anbetung des Kindes in die linke Ecke verschoben. Die Türme bilden die Angeln beider Gemälde.

Die im Bilde vorkommenden gekrümmten Linien wurden

---

[1] Der zweite König ist im Begriffe, seinen Hut abzunehmen. Semper, Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöfl. Klerikalseminar zu Freising, Oberbayr. Archiv f. vaterl. Gesch. 49. Bd., 2. Heft. 1896, schreibt: «in der niederländischen und deutschen Malerei scheint das Motiv des die Krone lüftenden Königs erst später, wahrscheinlich unter italienischem Einfluß Eingang gefunden zu haben . . .» Ferner «Freilich findet es (das Motiv) sich auch auf einem der Tafelbilder des Flügelaltars . . . von Sterzing. Doch sprechen auch andere Anzeichen dafür, daß der Maler dieser Tafeln, wenn auch Schwabe, von italienischen oder südtirolischen Einflüssen nicht ganz unberührt blieb.» Semper weist auf Stefano da Zevio hin (Brera, Mailand, 1439) und auf Gentile da Fabriano. Dagegen bemerkt Kehrer, a. a. O., S. 106, richtig, daß das Motiv in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemein üblich war (wenn auch das Sterzinger Bild Kehrer entgangen zu sein scheint). Er verweist hiebei auf Schongauer, auf den Meister der h. Sippe, auf Herlin und auf ein mittelalterliches Werk aus Klosterneuburg. Das Motiv findet sich überdies noch im Grabower Altar von 1379 und im Neustädter Altar in Schwerin 1435 — es liegt also gar kein Grund vor, es aus Italien herzuleiten.

[2] Aehnliche Wege sind auf niederländischen und nach ihnen auf deutschen Bildern häufig. So in Rogers bereits erwähntem Pinakothekbild, ferner bei Herlin, in den Dreikönigsbildern des Georgaltars und des Altars der ehem. Gottesackerkirche in Nördlingen. Aber nirgends haben sie die Bedeutung des Zusammenfassens der Figuren, wie in Sterzing. Im Geburtsbilde ist die Szenerie die gleiche, wie in der Anbetung der heil. drei Könige. Da es sich aber dort um die Auswiegung zweier Figuren bloß handelt, ist auch der Weg anders angeordnet und zum Teil durch eine Mauer verdeckt.

durch mehr aufgerichtete Uebergangsglieder (Maria und der Mohr) mit dem Rahmen in Beziehung gebracht. Dieser möge kein zufälliges Bild ausschneiden, der Richtungswert seiner Linien soll noch bis ins Bildinnere fühlbar bleiben. Eine, dem Meister des Sterzinger Altars zugeschriebene Grablegung in Stuttgart wird uns diese Eigenschaft noch feiner empfunden zeigen. Schüchlin und Zeitblom führen das Prinzip in Ulm fort, Holbein d. Ae. überträgt es in die Augsburger Kunst.

So ergänzen sich in Sterzing ruhige Phantasie und ruhiges Geschehen, überlegte Komposition und massige Körperentwickelung zu einem Ganzen. In ihrem Zusammenklang liegt der Grund ihrer Vornehmheit und ihres represäntativen Wesens. Diese Eigenschaften bleiben auch in der Folgezeit in Ulm herrschend. Der Schöpfer des Altars war eben Ulmer von reinstem Wasser. Und doch, wenn wir zur Betrachtung des Einzelnen übergehen, werden wir immer wieder auf die Niederlande gewiesen werden.

b) Der niederländische Einfluß.

Semper schon zieht zum Vergleich mit dem Sterzinger Geburtsbild den von Bladelin gestifteten Middelburger Altar Rogers van der Weyden heran.[1] In der Tat findet sich dort dasselbe Motiv der Bewegung des Christkindes, das wir auch in Sterzing haben. Das rechte Händchen liegt am Oberschenkel,[2] das linke Bein ist angezogen, so daß die Sohle sichtbar wird, das andre ist mehr gestreckt. Dieses Motiv kommt vor Roger nicht vor und wird nach ihm oft wiederholt. So von Memling (Floreinsaltar, Brügge; Sieben Freuden Mariä, München), von Wohlgemut (Altar der Hallerschen Kreuzkirche in Nürnberg; Hersbrucker Altar), von Schongauer (B. 5) und dem Meister E. S. (Chalkogr. Ges. 1891—94). Ebenso von Herlin in Nördlingen (um 1462).

Aber auch Maria fügt in Sterzing ihre Hände nach abwärts zusammen, also wieder wie bei Roger.[3]

---

[1] a. a. O. Die Altargemälde befinden sich im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

[2] In Sterzing liegt es etwas höher.

[3] Vgl. Semper a. a. O. Allerdings kommt das Motiv in Ulm, wenn auch nicht in Anbetungen, so doch in Multschers Pfingstfest und Oelberg in Berlin schon früher vor. Später wird es dann für die Geburt des Kindes

Noch auffälliger sind aber die Entlehnungen für die Anbetung der drei Könige. Und wieder liefert Roger das Vorbild. Und zwar durch sein Gemälde, das aus S. Columba in Köln in die Münchner Pinakothek kam.[1] Von dort stammt vor allem der knieende, greise König her. Er hat sich da wie dort auf sein bildeinwärts liegendes Knie niedergelassen, während er das vordere Bein etwas nach hinten absetzt. Das vordere Knie berührt nicht den Boden. Man wird kaum annehmen können, daß diese komplizierte Bewegung in Sterzing wieder erfunden worden wäre.

Hinzu kommt die Ausgestaltung dieses Knieens. Die Säume des seitlich geschlitzten Mantels (der Glocke) fassen das Bein unten und oben ein, und begleiten es vom Oberschenkel bis zur Ferse.[2] Und diese besondere Art der Mantelanordnung, kommt außer in Sterzing wieder nur in Nachahmungen des Rogerschen Gemäldes vor. So bei Herlin, bei dem wir den Beweis der Entlehnung noch führen wollen.[3] Bei dem Meister des Marienlebens, der auch sonst niederländische Einflüsse aufweist, und in Köln in der S. Columbakirche, Rogers Altar auch gesehen haben kann. Und endlich bei Memling in dessen Floreinsaltar, wo doch die Entlehnungen aus dem Münchner Bilde klar zutage liegen.[4]

Auf diese fremden Elemente einmal aufmerksam geworden, sehen wir, wie auch der Mohr in Sterzing keine eigene Erfindung des Ulmer Malers war. Er stammt ebenfalls aus dem Columba-

---

allgemein üblich. Es findet sich bei Memling, Sammlung W. Clemens, München; Wohlgemut, Hersbruck; Herlin, Nördlingen; Zeitblom, Heerberger Altar in Stuttgart und bei andern mehr.

[1] Clemen, Die Darstellung der Geburt Christi bei den deutschen Primitiven, Der Tag, 24. Dez. 1905 bringt das Zitat aus Johannes Tauler: «Ein Maler, wenn er für sich selbst ein hübsch Bild malen will, so beschaut er zuvor ein ander wohlgemaltes Bild gar eben — und alsdann formiert er sein Bild darnach, so treulich er kann». — Rogers Columbaaltar ist oft abgebildet. Leicht zugänglich in «Meisterwerke der kgl. Pinakothek, München» (Hanfstängl); Kämmerer, Memling (Knackfuß). Photographie Bruckmann.

[2] Der Mantel selbst bei Meister Francke schon, in Lochners Dombild und später oft.

[3] Vgl. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, 2. Aufl., 1847, S. 167.

[4] Der sog. Reisealtar Karls V. von Memling ist eine Kopie nach dem Floreinsaltar. (Ob eigenhändig?) Vgl. Kämmerer, a. a. O.

bilde. Freilich ist er dort von hinten genommen, in Sterzing von vorne. Aber die Auffassung des Mohren, als eines frischen, jugendlich schlanken, elastischen Mannes, ist von Rogerschem Geiste. Und wir finden auch im ganzen Sterzinger Altar keine Figur, die annähernd die Freiheit der Bewegung hätte. Dieser Mohr wäre in Ulm niemals erfunden worden. An seiner Herumdrehung dürfen wir aber um so weniger Anstoß nehmen, als ihn auch Memling im Floreinsaltar umgedreht hat. Dieser Typus des Mohren ist neu und selten. Er kommt bei Herlin vor (vgl. S. 73), bei dem Meister des Marienlebens und bei Memling (auch in den Sieben Freuden Mariä), also fast stets in Verbindung mit dem auffälligen Kniemotiv. — Ebenfalls dieser Bildgruppe angehörig ist noch des Mohren Turban, mit der langen, weißen Schleife. (Auch in Sterzing.)

Ebenso dürfte es kein Zufall sein, daß Multscher seinen König gerade die Hand des Knaben küssen läßt. Dieser Handkuß ist bis Rogers Bild selten und kommt erst in seiner Nachahmung öfter vor.[1] Und zwar faßt der König in Sterzing ganz ähnlich den Unterarm, wie bei Roger.[2] Und in beiden Bildern wird die bildeinwärts liegende Hand geküßt, in Sterzing die rechte, in München die linke.

Ueberdies kann man eine Reihe von vielleicht weniger beweiskräftigen Uebereinstimmungen anführen, die aber doch unsere Annahme stützen dürften. So ist der Hut des Greisen bei Roger dem des zweiten Königs in Sterzing ähnlich.[3] Der Mohr hat hier wie dort ein kurzes Wams mit Hermelinbesatz. Mariens Mantel ist rechts unten umgeschlagen, ein dreieckiges Stück des

---

[1] Aeltere Beispiele: das Relief der Frauenkirche in Nürnberg; Gemälde in der Paulikirche zu Soest; Wildunger Altar; Utrechter Altar. Vgl. Kehrer, a. a. O., S. 104 Ueberdies noch im Grabower Altar (1379) und im Neustädter Altar in Schwerin (1435). Aus nach Rogerscher Zeit: Memling, Sieben Freuden Mariä; Wohlgemut, Zwickauer Altar; auch zwei niederländische Bilder aus etwa 1460 u. 1490 in Berlin; in Schwaben Herlin und Holbein d. Ae.; auch in Italien ist der Handkuß selten. Oefter das Küssen des Füßchens, besonders seit dem 13. Jh. (Pisani).

[2] Bei Herlin und Wohlgemut den Oberarm. Bei Memling das Füßchen.

[3] Diese Form des ganz spitz zulaufenden Kegels mit breiten, umgeschlagenen Rändern kommt selten vor. Viel öfter finden sich flache Hüte, oder Kegel mit umspannender Krone. Ein ähnlicher Hut in Lochners Dombild.

Untergewandes wird sichtbar. Das ist ein Motiv Rogers, und findet sich im Verkündigungsflügel des Columbabildes öfter.

Wenn wir nun alles Uebereinstimmende zusammenfassen, die komplizierte Art des Knieens, sein eigenartiges Sichtbarwerden im geschlitzten Mantel, die Auffassung des Mohren, den Handkuß, die übereinstimmenden Gewandstücke, (den Mantel, den Wams, den Turban, den Hut), und wenn wir noch hinzunehmen, daß auch die perspektivische Anordnung des ganzen Altars die gleiche, wie bei Roger ist, daß die Ausstattung des Zimmers der Verkündigung, Mariens Gebärde und die Anordnung von Haar, Halstuch und Fuß des Verkündigungsengels ebenfalls mit den Motiven des Columbaaltars übereinstimmen, ferner, daß auch die Typen und das Gefält Aehnlichkeit mit Rogerschen Typen, mit Rogerschem Gefält haben, so wird man die Abhängigkeit des Sterzinger Bildes von dem Pinakothekbild nicht mehr ablehnen können.[1]

Das Altarwerk Rogers stammt, wie erwähnt, aus S. Columba in Köln. Es war dort in einer Seitenkapelle aufgestellt, die 1493 von dem Bürgermeister Goddert vom Wasserfaß erbaut wurde.[2] Wann es nach Köln kam, ist unbekannt. Jedenfalls

---

[1] Im allgemeinen wurde bei den Sterzinger Tafeln der niederländische Einfluß schon öfter behauptet. So nimmt Semper (a. a. O., S. 492) die beginnende Einwirkung flandrischer Malerei, besonders die des Roger v. d. Weyden, wahr. Aehnlich Goldschmidt (nach Mitteilung Schmarsows im Rep. 1903. S. 507) und Schmarsow selbst (a a. O). — Wilh. Schmidt, (Allg. Zeitung 1898, Beil. Nr. 285) findet Anlehnung an die Niederlande in der Komposition, in der Raumbehandlung und im Faltenwurf. Wenn ich auch in den ersten beiden mit Schmidt nicht übereinstimmen kann (vgl. S. 70 ff.), so möchte ich doch erwähnen, daß er schon auf die straffen, langen Figuren und auf die Typen hinweist, und für sie Roger zum Vergleich heranzieht. — Dvořak schreibt ebenfalls (a. a. O , S. 20), die Verkündigungen und die Anbetungen von Sterzing wären in ihrer ganzen Komposition von den Niederlanden abhängig. Nur wird er durch den Sterzinger Altar auf den ersten Blick an Dirck Bouts erinnert. «Auf ihn verweisen die schmächtigen Gestalten, die Kopftypen, die einfache Hügellandschaft, mit wenigen runden Bäumen und einfachen Architekturen». Dvořak weist auf die Dirck Bouts (neuerdings dem «Meister der Perle von Brabant») zugeschriebene Anbetung der Könige in München hin. — Reber, a. a. O., S. 62 leugnet für Sterzing jeden niederländischen Einfluß. Ebenso Riehl (Die Kunst der Brennerstraße, 1898. S. 92). Auch Konrad Lange im Staatsanzeiger von Württemberg Beil. Nr. 257, 1901 noch, während er im Rep. 1905, S. 491 eine flandrische Einwirkung anerkennt

[2] Vgl. Merlo, Zeitschrift für christliche Kunst II. 1889, S. 77 und Aldenhoven, a. a. O., S. 408, Anm. 325 a. Aldenhoven vermutet, daß das Bild von Godderts Vater, Goedart Wasserfaß, erworben wurde.

scheint es zu Anfang der sechziger Jahre noch in den Niederlanden gewesen zu sein. Denn wir werden noch sehen, daß es von Herlin wahrscheinlich zwischen 1462—1463 dort kopiert wurde. Dort muß ihn also auch der Maler des Sterzinger Altarwerkes kennen gelernt haben. Denn wir sahen auch, daß dieser Motive aus dem Middelburger Altar hat, beide Rogerschen Werke entstanden erst in den fünfziger Jahren, wir werden somit nicht annehmen können, daß die entlehnten Dinge so bald nach Ulm gekommen wären.

Mit dem Nachweis dieser Entlehnungen wird auch Schmarsows Theorie (vgl. S. 67), die Bilder wären Kopien älterer Reliefvorlagen, unmöglich zu halten sein. Schmarsow sieht in der Gruppierung des Dreikönigsbildes den Geschmack des Plastikers.[1] Wir sahen jedoch, daß diese nur dem allgemeinen Schema entspricht. (Vgl. S. 70.)

Es ist bemerkenswert, wie sich unser Maler nur in den Einzelheiten an sein Vorbild hielt. Wie er an Stelle der symmetrischen Komposition die alte, einseitige Anordnung setzte. Er konnte diese für die perspektivische Gesamtwirkung seines Altars besser gebrauchen. Auch sonst verleugnet er seine Ulmer Herkunft nicht. Roger ordnete die Könige in einer Reihe an,[2] der Schwabe zog die alte, kompaktere Fassung vor, und stellte den zweiten König hinter den ersten. Es ist auch schon betont worden, daß er statt der weiten Landschaft nur ein paar Hügel in sein Bild brachte. Und an Stelle von Rogers Städtehintergrund sehen wir nur einige, immer großflächige Bauten. Die Begleiter der drei Könige ließ er fort.

c) Vergleich mit den Anbetungen in Berlin.

Zwischen der Entstehung von Multschers Altarwerk von 1437 und der Entstehung der Sterzinger Tafeln liegen zwanzig Jahre. In diesen Jahren hat sich die deutsche Kunst sehr gewandelt. Der Vergleich beider Werke soll diese Wandlungen berücksichtigen, und auch die Frage beantworten helfen, ob die

---

[1] a. a. O., S. 46.
[2] So schon im Gebetbuch des Herzogs v. Berry in Chantilly.

Sterzinger Bilder von Hans Multscher, dem Schöpfer des Berliner Altars gemalt sein könnten.

Vor allem ist in Sterzing die Auffassung der Dinge kühler geworden. Wir sprachen bereits von der äußerlichen Schaustellung der Anbetungen, während in Berlin jede Gebärde ein Ueberschäumen des Gefühls war. Und ein Vergleich läßt die Maria der Sterzinger Geburt, im Verhältnis zum Ausdrucksatten der Frau in Berlin als nichtssagend erscheinen. In der Anbetung der Könige haben wir im älteren Bilde, bei Maria einen rührend-weinerlichen Zug festgestellt und man könnte von ihrem Glück in Tränen sprechen. Und wenn man auch hiemit vielleicht zuviel in Multscher hineindeutet, so würde sich gewiß niemand versucht fühlen, ähnliche Empfindungen auch der Maria in Sterzing unterzuschieben. Ihre Haltung ist steif (man übersehe die Vertikale ihres Umrisses nicht, die parallel zur Türkante läuft), die Gebärde ihrer Linken ist eine Verlegenheitsgebärde und auch das Sitzen mit dem untergeschobenen Beine ist gezwungen, und mit einer stärkeren Erregung unverträglich.[1] Der Ausdruck des Kopfes bekräftigt, was uns Haltung und Gebärde schon sagen. Auch das Kind lächelt ziemlich blöde, und der greise König erledigt den Handkuß, als ob er derartiges gewohnt wäre. Der Mohr war in Berlin inbrünstig bewegt, in Sterzing ist er unbeteiligt. Seine Anbetungsgebärde ist zu einer fast undefinierbaren Handbewegung geworden. Josef war im Berliner Dreikönigsbilde derjenige, der das Lastende der Stimmung am vollsten ausdrückte, im Sterzinger Gemälde wird nur sein müder Kopf in der Türöffnung sichtbar. In der Geburt wieder hat er seinen Stock und seinen Ranzen in die Ecke gestellt, bevor er sich seiner Beinbekleidung entledigte. Wieviel dringlicher ist er in Berlin, mit seinem «krampfig» vorgestreckten Kopfe, wo er noch keine Zeit fand, Stock und Ranzen wegzustellen. Die Tiere wurden in Sterzing vom Kinde abgerückt, sie kamen in den Stall und essen; im Berliner Bilde waren sie in Anbetung auf die Knie gesunken. Dagegen ist mit großem Fleiße geschildert, wie der Strick um des Ochsen Hörner gedreht ist, wie er dann zu einem Quer-

---

[1] Ein ähnliches Sitzen im Dreikönigsbilde des Witz in Genf.

holz emporgeht, um das er drei-viermal überkreuz gewunden wurde, und wie sein vierfach gefranstes Ende herunterhängt.

Im Berliner Altarwerk herrscht ein anderer Hitzegrad als im Sterzinger. In diesem kommt die Ruhe des schwäbischen Geblütes zum Ausdrucke. Die Zusammengesetztheit der Berliner Ruine wurde aufgelöst, statt der rohen Holzplanke und statt des zerfallenden Mauerwerks, das Ruinöse hier kaum angedeutet, das Gemäuer sorgfältig gefugt, die Gefächer glatt gehobelt. Jeder Dübel ist genau geschildert, im Dache die Endigung eines jeden Strohhalmes. In Berlin ein Ueberreichtum und eine Großzügigkeit, hier kahle Räume und Akribie. Die goldenen Gefäße der Könige sind in Berlin ziemlich summarisch angegeben, in Sterzing kann man jede Zacke nachzeichnen. Von jedem Edelstein am Gewande der Könige wird berichtet.

Dagegen ist für Berlin gerade die Sorglosigkeit und Ungenauigkeit bezeichnend. Ich möchte darauf hinweisen, wie die Farben sich immer in die Nachbarkörper verwischen, wie etwa im Oelberg, die Farbe eines Gewandes den Fuß eines Apostels überstreicht. Auch das wäre in Sterzing nicht geschehen, daß die Maria im Pfingstfest graue, auf ihrem Totenbette blonde Haare hat.

Kühnheiten, wie sie die Tafeln in Berlin aufweisen, würden wir in Sterzing vergebens suchen. Wie etwa dort ein Apostel des Pfingstfestes im verlorenen Profil gezeichnet ist, oder wie man manchmal von einem Menschen nur den Hinterkopf sieht.

In Sterzing knieen beide Hirten in paralleler Stellung mit parallelen Beinen; drei Engel fliegen mit dem Spruchband der Verkündigung heran, ihre sechs Flügel haben sie wieder parallel ausgerichtet. In Berlin ist der eine Hirt in stürmischem Lauf. Das Momentane der Bewegung der Hauptpersonen wird in ihm nochmals aufgenommen. Der gebrochene Umriß des Verkündigungsengels zeigt ebenfalls, daß er eben herangeflogen kam. Und wie Multscher eine Dreiergruppe von Engeln malt, das sehen wir bei den Sängern, mit ihren vollen Körpern und wechselnden Bewegungsachsen, im Gegensatze zu den undurchgebildeten pedantischen Engeln in Sterzing.[1]

[1] Reber, a. a. O., S. 40, meint, in der Gruppe der Hirten Gesellenhand erkennen zu müssen. So auch Schmarsow, a. a. O., S. 52 In der Tat scheint die größere Wärme des Gefühls sowohl, als auch das größere

Die Typen sind im jüngeren Bilde ebenfalls geglättet. Es ist mehr auf Schönheit der Erscheinung, als auf Ausdruck gesehen. So ist Mariens Kopf mit ihrer breiten Stirn, mit ihrer langen geraden Nase, ziemlich schematisch. Die Oberfläche ist nach schwäbischer Art bewegt, in langsamem Tempo. Mariens schmale Brauen unterbrechen die Bewegung kaum, Wangen und Stirne sind eine Fläche. Auch die Männerköpfe sind ruhig. — Dasselbe gilt von den Händen und Füßen. Während in Berlin eine Hand (eine nicht übermalte) unendlich bewegt erscheint, und mit reichem Geäder übersponnen. — Dafür sind die Sterzinger Typen wieder in der Masse fester und schwerer geworden. In Berlin waren sie wie aus Wachs und zerbrechlich.

Die Gewänder sind in den älteren Bildern einfach, wenn auch im Stoffe von reicher Pracht. Statt dieser Einfachheit sehen wir in Sterzing sklavische Befolgung der modischen Tracht. Der älteste König hat den geschlitzten Mantel an, darunter kommt noch ein Untergewand zum Vorschein, auf den Füßen hat er Stulpenstiefel. Der Mohr hat ein reiches Gewand, komplizierte Aermel und edelsteinbesetzte Spangen. Von den verschieden geformten Kopfbedeckungen war schon die Rede.

Auch der Faltenwurf ist gegensätzlich. In Berlin hatten wir den geschilderten weichen Stoff, hier ist das Gewand eine erstarrte Masse. Dort der unauffällige Faltenwurf, hier die Draperie als ein Interessenmittelpunkt. Das Gewand erscheint vom Dienste der Gesamterscheinung losgelöst.

Parallel hiemit bekommt auch die Gebärde gewissermaßen ein Leben für sich. Das Elegante wird erstrebt. Von Mariens gesenkten Händen berühren sich nur die Spitzen. Der greise Magier faßt zierlich, mit zwei Fingern nur, das Aermchen des Kindes. Die Finger des mittleren Königs reihen sich auffällig auf dem Hutaufschlag. Der kleine Finger der zweiten Hand wird abgestreckt.[1] Von dem Sitzen der Maria, mit dem unter-

---

Ungeschick in der Darstellung darauf hinzuweisen. Aber die Gesamtanlage dürfte doch vom Maler des Ganzen stammen, denn das Gefühl für Linien ist dasselbe. wie sonst in den Bildern. Im besonderen wäre das Spruchband mit dem in der Verkündigung zu vergleichen.

[1] Ansätze hiezu schon in Berlin, aber dort noch eher zur Belebung. Vgl. S. 24.

geschobenen Beine, sprachen wir schon. Bezeichnend ist auch jenes von Roger entlehnte Knieen.

Während man aber diese Entwickelung der Gebärde zum Eleganten, des Gewandes zum Brüchigen, den Wandlungen des Zeitstils zuschreiben könnte, den Gegensatz des Brausenden und Beruhigten, zur Not auf den Gegensatz von Jugend und Alter des Meisters zurückführen — so würden immer noch die bedeutenderen Fähigkeiten, die das Berliner Altarwerk aufweist, es unmöglich machen, die Sterzinger Bilder mit Multschers Namen zu benennen. Diese verhältnismäßig toten Bildungen können nach dem wundervollen Leben der Berliner Gemälde nicht von ihm geschaffen worden sein. Wir müßten ja annehmen, daß er senil wurde, wenn er sich nach dem erzitternden Gefühl der älteren Gemälde zu dieser Trockenheit «entwickelt» hätte. Nach dem breiten Wurfe der Berliner Bilder zu dieser penibler Sauberkeit und Aengstlichkeit.

Auch die Fähigkeit Multschers für die Darstellung der Bewegung hätte sich vermindert haben müssen. In Sterzing ist der linke Arm des greisen Königs lahm, und man wüßte nicht, ob er das Kästchen öffne oder schließe, sagte es einem der Sinn der Erzählung nicht. Die entsprechende Hand in Berlin wirkt lebendig, ein Zweifel über die Bewegungsrichtung ist nicht möglich. — Oder weiter, wie sich der mittlere König in Sterzing in unverständlicher Weise vorneigt, so daß unten sein Fuß überrascht zum Vorschein kommt, und wie er mit einer stockenden Bewegung an seinen Hut greift. Das Beugen in Berlin überzeugt. Des Mohren Bewegung ist in Sterzing schwer zu deuten, in Berlin hat Multscher einem schon verbrauchten Motiv neuen Sinn gegeben.

Hinzu kommt noch der ganze Gegensatz des linearen und tonalen Sehens. Um den Unterschied der Tages- und Nachtzeit in der Anbetung der heil. drei Könige und in der Geburt anzuzeigen, ist in Sterzing zwar ähnlich verfahren worden, wie in Berlin, der Innenraum ist dunkler gehalten worden. Auch sonst finden sich in Sterzing hie und da Schlagschatten, aber immer in leisen Andeutungen bloß. In Berlin waren, wie wir sahen, Licht und Widerschein höchst wichtig im Bilde. Und wenn wir in der älteren Folge hervorhoben, daß die Umrisse bedeutungs-

los seien, daß alles in Massen und Flecken gesehen und dargestellt wäre, so drückt sich in Sterzing das ganze Geschehen in der Zeichnung aus.[1] Das Auge gleitet den geschmeidigen Linien entlang, und wird erst in den Faltenbrechungen aufgehalten, die aber ihrerseits wieder linear sind. Und wo dort Haare breit angelegt wurden, sind hier einzelne und fein gezeichnete Löckchen zu sehen.

Die farbige Behandlung ist in Berlin wärmer. Dem Farbenreichtum dort, entspricht in Sterzing Gleichförmigkeit. Außer Rot, Blau und Weiß wurden kaum noch Farbtöne verwendet. So ist in der Geburt Maria blau, Josef rot gewandet, seine abgestreiften Beinkleider sind weiß. Im Dreikönigsbilde, wo wir am ehesten Abwechslung erwarten, ist der Mohr fast ganz in Rot gekleidet, vom selben Rot ist auch der Mantel des zweiten Königs; der des ältesten ist wieder weiß, Maria blau. So geht das auch durch die übrigen Bilder fort. Die Farbflächen sind in sich selbst wieder eintönig, ohne Abstufungen wie in Berlin. Eine Wand dort, wäre mit dem gleichmäßigen Grau des Turmes beider Anbetungsbilder in Sterzing zu vergleichen. Die goldenen Gefäße der drei Könige, die in Berlin, wie wir sahen, besonders gut behandelt waren, sind in Sterzing langweilig braungold. Wir erwähnten die blechernen Buchblätter in der Verkündigung ebenso, wie das Durchscheinende der Blätter in Berlin. — Dieses Durchscheinen des Lichtes wurde in Sterzing am Schleier des Turbans des Mohren wiederzugeben versucht. Das Ergebnis ist viel weniger befriedigend, als es bei Multscher schon zwanzig Jahre vorher gewesen war. Hölzern sind auch die Fleischteile in Sterzing. Von farbig gesehenen Schatten ist erst recht nichts wahrzunehmen.

Verkürzungen und Verdeckungen werden in Berlin gesucht, in Sterzing gemieden. Wenn sich hier ein Arm verkürzt, wie die Linke des mittleren Königs, so ruft er keinen Bewegungseindruck hervor. In Berlin gelingt Derartiges vortrefflich. (Mit der im Berliner Dreikönigsbilde besprochenen Hand Josefs wäre die verkürzte Hand auf der Bettdecke des Todes Mariä in Sterzing zu vergleichen.)

---

[1] **Vgl. Friedländer, a. a. O.: in Sterzing spricht mehr der Umriß, in Berlin ist das Gewand mehr verhüllend.**

Hinzu kommt noch der Umstand, daß Multscher mit Roger van der Weyden ungefähr gleichaltrig war. Er wurde 1427 in Ulm als Bürger aufgenommen (vgl. S. 30) und wird 1467 als verstorben erwähnt. Sein Geburtsjahr wird also kaum nach, auch nicht viel vor 1400 liegen. Man wird nun schwer annehmen können, daß es der fünfzigjährige Multscher gewesen sei, der von Roger die kleinlichen Motive entlehnt hätte.

Nach alledem immer noch Multscher als den Maler des Sterzinger Altars anzusehen ist, wie mir scheint, nicht möglich.

Freilich zeigt der Sterzinger Maler reifere Ueberlegung als Multscher, wie er ja auch zwanzig Jahre später malte, als dieser. Was in Berlin ununterschieden war, wird in Sterzing unterschieden. Das anbetende Volk in der Geburt, das Gefolge der drei Könige wird überhaupt weggelassen. Die Hirten sind ganz klein im Mittelgrunde. Josef ist in beiden Bildern Mariä stark untergeordnet, auch in seiner Haltung von der ihrigen unterschieden. Die Gebärden haben nicht mehr die Parallelität, wie im Berliner Altar. Der reifere Künstler ist reicher. Obwohl auch hier noch die beiden jüngeren Könige ihre Geschenke in gleicher Art halten. Das Christuskindlein ist durch seine Strahlenglorie gebührend hervorgehoben und in den Mittelpunkt gerückt. Und es finden sich in Berlin auch all die Ueberlegungen nicht, die wir in Sterzing hervorzuheben hatten, wie die folgerichtige Anordnung gegen die Mitte, die Rücksichten auf die Aufhängepunkte der Tafeln, das Zusammenfassen von Gruppen und das Beziehen der Richtungen auf die Rahmenlinien.

Die Figuren sind in Sterzing der Bildebene nach geordnet, alles spielt in der vordersten Raumzone. Dies hängt wieder mit dem erwähnten Vermeiden der Verkürzungen und Ueberschneidungen zusammen. Andererseits werden auch die Umrißwirkungen durch diese Gewalt der Fläche hervorgerufen. Und die, wieder durch den Linienwert des Rahmens bedingten Horizontalen und Vertikalen kann, in ihrer trockenen Verknüpfung, Multscher nicht erfunden haben.

Der Tod Mariä. — Sie ist die letzte Tafel der früheren Innenseiten. Den ziemlich engen Raum füllt eine Bettstatt fast vollkommen aus. In ihr liegt die tote Maria mit gekreuzten

Armen da. Auf einem Schemel, der sich vor dem Bette entlang zieht, sitzt links ein Apostel. Rechts kniet ein zweiter, dieser vom Rücken gesehen. Beide sind in Beten vertieft. Johannes tritt von rückwärts an die Bettstatt heran, er hält Maria einen Blütenzweig hin.[1] Petrus besprengt die Tote mit Weihwasser. Ein Apostel steht neben Johannes, die übrigen sieben drängen sich um das Fußende des Bettes. In der Höhe erscheint die Halbfigur Christi in einem Wolkenband, die Seele Mariens am Arm.[2]

Goldschmidt hat auf die Verwandtschaft dieser Anordnung mit einem oft kopierten Bilde des Meisters von Flémalle in London aufmerksam gemacht[3] und gefunden, daß die Hauptfiguren und Zusammenstellungen auch dort vorhanden wären. In der Tat läßt sich dieser Zusammenhang kaum leugnen, obwohl die Uebereinstimmungen nur allgemeiner Art sind. Sie bestehen vor allem in der Wiederkehr ähnlicher Figuren und Tätigkeiten. So ist beidemal ein Apostel zu sehen, der mit geblähten Backen in ein offenes Rauchfaß bläst.[4] Die Sitzfigur der linken Ecke

---

[1] Vgl. F. J. Mone, Altteutsche Schauspiele, Quedlinburg, 1841. S. 49, 35 ff. aus einer Papierhandschrift des Jahres 1391 der Universitätsbibliothek zu Innsbruck:

duͤ salt an dem dritten tage
var'n zcuͤ der ewigen spisze:
dez habe ich uz dem paradize
dir diz schone riz bracht,
daz ist fruchtbar und czart,
daz duͤ salt lassen vorwar
vrolich tragen vor diner bar
dir zcuͤ eyner werdickeit,
wen man dinen lib zcuͤ grabe treyt.

[2] Vgl. Anonymus (Helmsdörffer), Vom Tode und der Himmelfahrt Mariä, Frankfurt a. M. 1854, S. 14. Maria erbat sich die dreifache Vergünstigung, daß Jesus zu ihrem Tode käme, die Apostel zugegen seien, und daß sie keine bösen Geister sähe.

[3] Vgl. Schmarsow, Zu Hans Multscher, Rep. 1903. — Phot. Hanfstaengl, National Galery Nr. 443. Neuerdings dem Meister von Flémalle abgesprochen.

[4] Auch beim M. d. Todes Mariä, Köln. Aehnliche Motive noch bei Wohlgemut, Hallersche Kreuzkapelle. Das Rauchfaß selbst kommt schon auf ganz alten Beispielen vor. So in einem Kölner Bild des frühen 14. Jh. auf Schloß Braunfels (Aldenhoven, Taf. 3). — Vgl. auch Didron, a. a. O., S. 281. Es ist schon im Malerbuch vom Berge Athos vorgeschrieben, daß die tote Maria die Hände auf der Brust kreuze, Petrus das Rauchfaß schwinge, Christus die weißgekleidete Seele der Jungfrau in den Armen halte.

findet sich im Londoner Bilde auch wieder, dort rechts und im Gegensinne.[1] Am auffallendsten aber, ist die übereinstimmende Anordnung der Apostel hinter dem Bette. Hier, wie dort, teilen sie sich in zwei Gruppen, die dann eine Mittelfigur einfassen und hervorheben. Wir werden noch sehen, daß die Passionen in Sterzing gegenständlich fast Wiederholungen der Berliner Tafeln sind. Der Umstand, daß der Maler im Marientod von der Berliner Fassung abwich, und daß diese Abweichungen zum großen Teile, eben im Sinne des Londoner Bildes geschahen, spricht schon dafür, daß er das Bild, oder eine ihrer Wiederholungen gekannt haben muß.

Bei dem Meister von Flémalle nimmt ein weiter Raum die Sterbende samt den Trauernden auf. Diese selbst verlieren sich fast in dem großen Zimmer. Der Vergleich mit dem Sterzinger Bilde belehrt uns wieder, wie der Schwabe alles Entbehrliche wegließ, um nur dem menschlichen Körper Masse verleihen zu können. Die schon erwähnte Sitzfigur des Vordergrundes zum Beispiel, wirkt in Sterzing mit einer größeren Wucht, als der entsprechende Apostel im niederländischen Bilde.

Aber auch in der Gesamtanordnung sehen wir andere Ziele verfolgt. Die zwei großartigen Eckfiguren sind zuseiten des Eingangs zum Bilde postiert. Vorn, über den Rücken des rechten, geht eine Linie über Petrus zu Christus empor, und führt über Johannes zum edel gebildeten Kopfe der Toten wieder zurück. Auch die Apostel sind, mit einer Ausnahme, Maria zugewandt, so daß diese das Bild ganz beherrscht. Die langen Parallelfalten ihres Gewandes verleihen ihr Würde. — Hauptsächlich in diesen Dingen werden wir den Fortschritt dem älteren Berliner Bilde gegenüber suchen müssen.

Aber nicht nur im Vergleich mit der zwanzig Jahre zurückliegenden Fassung zeigt das Sterzinger Gemälde Vorzüge

---

[1] Und gerade bei dieser Figur meint Schmarsow wieder (a. a. O., S. 46) sie sei «bildhauerisch». — Petrus besprengt in Sterzing Maria, in London taucht er erst den Wedel in das Weihwasser. Das Motiv selbst ist alt. So findet es sich in dem oben angeführten Bilde auf Schloß Braunfels, bei Multscher in Berlin, ferner in einem frühen Holzschnitt in München, vgl. W. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnitts, Nr. 104.

— bis Dürer sind derartige Kompositionen in Deutschland nicht wieder entstanden. Fast gleichzeitig mit dem Ulmer, malte der Meister des Marienlebens ein Bild des Todes Mariä (1473), das, wie die Rogerschen Dreikönige, aus S. Columba stammt, und heute im Germanischen Museum in Nürnberg ist.[1] Eine im Verhältnis zu der Sterzinger dünne Komposition, vor Goldhintergrund. Der Maler ist krampfhaft bestrebt, durch Wechsel in der Anordnung der Figuren den Beschauer zu fesseln. Er läßt den Kopf der Sterbenden zur Seite sinken, während der Ulmer die Mittelachse festhält und so Hoheit der Wirkung erreicht. Edel ist auch das Kreuzen der Hände.

Von der dünnen Zierlichkeit zeitgenössischer Gemälde kann man in Sterzing nichts finden. Der Meister des Marienlebens verständigt sich durch die Ausdruckmittel seiner Zeit, seine Zierlichkeit leitet zu der Gruppe der Schongauer und der Memling über, wogegen der Ulmer Meister noch die Kunststufe der eben vergangenen Jahrzehnte von Italien etwa vertritt: Ruhe und Würde paaren sich mit nicht allzugroßer Tiefe und keiner allzubreiten Erzählung.[2] —

Multschers Berliner Tafel gegenüber, ist die Auffassung schon bedeutend abgeflaut. Die Zeit, wo die Komposition noch in ihre Teile zerfiel, jeder Apostel sein ganzes Interesse nur seinem eigenen Tun zuwandte, ist hier ja glücklich überwunden, es wird die Beziehung zum Hauptgeschehnis immer gewahrt. Aber jeder Einzelne ist auch in der Empfindung seichter geworden. Das

---

[1] Veröffentlicht Aldenhoven, a. a. O., Taf. 65 und Klass. Bilderschatz Nr. 511. Vgl. Aldenhoven, S. 221 und Anm. 373. Zum Teil Werkstattarbeit. — Semper findet (a. a. O., S. 492) eine Analogie in dieser Darstellung und dem Sterzinger Bilde, indem hier wie dort Maria quer durch das Bild liegt, vor ihr ein lesender Apostel gebückt sitzt, ein zweiter kniet und Rücken und Sohlen dem Beschauer zuwendet. Semper vermutet eine gemeinsame niederländische Quelle. Vgl. hierüber weiter unten. — Vgl. auch die Darstellungen des Marientodes durch Wohlgemut im Germ. Mus. in der Hersbrucker Stadtkirche und in der Hallerschen Kreuzkapelle. Ferner Schongauer, B. 33. Aehnlich wie der M. d. Marienlebens ordnet auch Herlin seinen Marientod an (Rothenburg o. T.)

[2] In der älteren Kunstgeschichte fehlte es auch nicht an Stimmen, die italienische Einflüsse in diesen Bildern sehen wollten. So Rob. Vischer, Stud. zur Kunstgeschichte 1886, S. 456. Auch Janitschek, Gesch. der Malerei 1890, S. 304, schreibt, der Maler hätte mehr Fühlung mit den Ausläufern der Giotto-Schule gehabt, als mit Oberdeutschland.

Streben nach Verinnerlichung fehlt. Bei den Gebärden hat man das Gefühl, daß sie viel mehr für die Schönheit der Erscheinung, als für den Ausdruck von Empfindungen erfunden wurden. Dem Weinenden am Bettende, der sich mit beiden Händen die Augen wischt, traut man keine wirkliche Erschütterung zu. Hinter ihm verschränkt einer die Finger, wobei er die Daumen parallel in die Höhe streckt, eine gewiß nicht allzu fromme Gebärde. Die Linke Petri ruht auf der Decke, und das Kunststück der Verkürzung will beachtet werden. Der Apostel der linken Ecke fügt seine Hände vorsichtig zum Gebet, daß sich nur die Fingerspitzen auf elegante Art berühren.

Dafür sind die Gebärden formvollendeter als in Berlin. Dort ist der Blick der Sterbenden gebrochen, ihre Hände liegen übereinander. In Sterzing sind die Lider geschlossen, die Arme in mehr feierlicher Art gekreuzt. Die Typen sind ausgeglichen, breite Züge treten an Stelle der zerfurchten. Auch die Häßlichkeit wurde durch Gefälliges ersetzt. Statt struppiger Haare sieht man zierliche Löckchen. Edle Bildungen stehen dem vierschrötigen Bauerntum der Berliner Bilder gegenüber.

Die Darstellung der Umgebung ist vereinfacht. Dem Raume mangelt jede Tiefe. Wo dem Maler weder Landschaftversatzstücke, wie in den Anbetungen, noch Linienverkürzungen, wie in der Verkündigung, halfen, da kommen seine Bildzonen voneinander nicht los. Wir müssen uns bei diesem Tode Mariä wieder an Witzens Straßburger Bild etwa zurückerinnern, bei welchem dem Auge durch Säulen und Bogenstellungen Schritt vor Schritt Anhaltspunkte für die Tiefenausdehnung gegeben wurden.

Das Gefält ist schönlinig, dabei wieder brüchiger und spröder als in Berlin. Das Malerisch-Weiche ist zum Linienhaft-Trocknen geworden. Die pedantischen Faltenlagen der Rückenfigur sind mit dem breiten Wurf der Berliner Tafeln zusammenzuhalten.

Die Körper sind massig. Der linke, vordere Apostel sitzt schwer, und Christus scheint an der Seele Mariä wirklich eine Last zu tragen. Wenn man an die kümmerlichen Sitzfiguren des Berliner Pfingstfestes etwa zurückdenkt, so wird der Eindruck der Sterzinger noch erhöht.

Auch außer dem Gefält zeigt uns der Tod Mariä, die für den Sterzinger bezeichnende peinliche Ausführung wieder. Bei einem Buche in Berlin ist dessen Rand summarisch, breit angegeben. In Sterzing ist jedes Blatt besonders gezeichnet. Jedes Kettenglied des Rauchfasses ist sorgsam gemalt. In Berlin sind die Blätter einer Pflanze breit hingestrichen, in Sterzing genau wiedergegeben. Wie der Engel in der Verkündigung, so hat hier Petrus eine prächtige Mantelschließe. Dagegen wurde in den Berliner Bildern nie Schmuck verwendet. Die Musterung der beiden Kopfkissen ist hier sorgfältig angegeben, Multscher interessiert es in Berlin viel mehr, das weiche Einsinken des Kissens darzustellen, was wieder mit seinem malerischen Empfinden Hand in Hand geht.

Es ist hier eben alles auf Linienerscheinung hin gesehen. Der Umriß spricht statt des Farbfleckes. Das Licht erfüllt ganz gleichmäßig das Zimmer. Aber mit dem Wandel der Interessen ist auch die Zeichnung großzügiger geworden. So ein Kopf, wie der Mariens, wäre in Berlin noch unmöglich. Und so monumentale Mantelmotive, wie bei den zwei vorderen Aposteln, wird man in Deutschland überhaupt selten finden. Freilich, Verkürzungen sind nach wie vor in Berlin besser, und die vorerwähnte Hand Petri ist mißlungen.

Die Passionsgeschichten.

Der Oelberg. — Bei den vier Bildern des Marienlebens stießen wir immer wieder auf niederländische Vorlagen. In den Passionsszenen ist von niederländischen Elementen nichts mehr zu finden. Sie lehnen sich im Gegenteil durchweg an deutsche Vorbilder an, nicht zum letzten an Multschers Berliner Altarwerk. Dementsprechend liegen auch die Vorzüge der Marientafeln mehr in der Komposition, die der Passion (bei einzelnen Szenen wenigstens) in der größeren Ursprünglichkeit und tieferen Beseelung. — Einen Grund für diese Wahl verschiedener Vorbilder kann man vielleicht in der größeren Pflege der Passionsdarstellungen in Deutschland finden, während in den Niederlanden das Marienleben im Vordergrunde stand. Passionsszenen finden sich dort kaum. Für das Pathetische und Krasse

fanden eher Deutsche die Ausdrucksmittel, für das Vornehme und Abgewogene die Niederländer.[1]

Die inhaltlichen Uebereinstimmungen des Sterzingers Oelbergs mit dem Berliner Bilde gehen vielfach bis in die Einzelheiten. Der Oelgarten ist hier wie dort nach links mit einem, aus Ruten geflochtenen Zaune abgeschlossen. Christus kniet in dem Garten vor einem Fels, auf dem der Engel erscheint. Dieser hält in Berlin ein Kreuz, in Sterzing weist er auf den Kelch hin. Christus selbst hat in dem älteren Bilde seine Hände im Gebet gefaltet und gesenkt, während er sie hier fragend erhebt. Ueber den Zaun klettern die Häscher unter Anführung des Judas.[2] Judas hält sich in der gleichen Art mit der Linken an einem Zaunpfahl fest, während er im Begriffe ist, das Hindernis zu überschreiten, mit der Rechten weist er auf Christus, indem er sich rückwärts wendet. Ein Scherge hat seine Waffe aufgestemmt, und sucht den Zaun im Sprunge zu nehmen. Also alles wie in Berlin. Die Häschergruppe ist ebenso zusammengefaßt wie dort, sie nimmt auch im Bilde dieselbe Stelle ein. — Einer der Apostel umspannt, in gleicher Weise, wie in Berlin, sein Knie (die Hände sind verdeckt).

Was nun die Gesamtanordnung betrifft, liegt der bedeutendste Unterschied darin, daß in Sterzing alles mehr gruppiert und bewußter in den Rahmen gesetzt wurde. In Berlin haben die Massen durchweg noch den «unendlichen Rapport.»[3] Sie setzen sich über den Rahmen hinaus fort. So oft eine Menschenmenge dargestellt werden soll, ist sie an einer beliebigen Stelle vom Rahmen überschnitten. So auch in den Anbetungen. Deutlicher noch in der Kreuztragung, wo ein Stück aus der Mitte des Zuges einfach herausgeschnitten wurde. In Sterzing ist stets eine begrenzte Gruppe ins Bild gesetzt, wie im Oelberg, oder wieder in der Kreuzschleppung, wo die beiden Schächer deutlich die Spitze

---

[1] Dagegen kann ich nicht annehmen, daß die Passionen von einer anderen Hand als die Marienbilder waren, wie das Janitschek tut. A. a. O. Ebenso Semper, a. a. O. Reber nimmt schon einen Künstler an. A. a. O., S. 40.

[2] Reber, a. a. O., S. 40, weist diese Gruppe, wegen ihrer geringwertigen Ausführung Gesellenhänden zu. Vgl. jedoch oben S. 78 Anm. 1.

[3] Vgl. A. Riegl, Die spätröm. Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich. 1901.

des Zuges angeben, die aus dem Tore sich entwickelnde Frauengruppe dessen Ende. Aber auch wo man keine bestimmte Fortsetzung sich denken kann, wie etwa in der Auferstehung, wurden die Randfiguren in Berlin überschnitten, um die Vorstellung anzuregen, über das Bild hinauszutreten, den Rahmen als etwas Zufälliges zu empfinden. Dagegen sahen wir bereits (S. 71 f.) wie der Sterzinger seine Komposition immer auf den Rahmen bezieht. Er rückt seine Figuren von ihm ab, der Mensch bekommt im Raume einen größeren Wert.

Es ist dieselbe Erscheinung, die wir am Ornament der Zeit beobachten können. Auch sie überdeckt in der Gotik ganz ihr Quadrat, um dann immer mehr ihren «Randschluß» zu verlieren.[1]

Aber auch das Geballte der früheren Bilder verliert sich um diese Zeit. Obwohl wir auch hierin feststellen müssen, daß die Schwaben das Gefüge ihrer Bilder niemals so auflockerten, wie das Schongauer, der Meister des Marienlebens oder Wohlgemut taten. Wenn man aber den Oelberg mit dem Berliner vergleicht, so fällt es doch auf, wie die Häschergruppe dünner geworden ist, wie Einzelnes vom Ganzen losgelöst, wie die Apostel aus einem Haufen in ein Nebeneinander geordnet wurden.

Es ist der Unterschied des Gequälten und Gelösten. Das formale Zusammennehmen in Berlin geht mit der Dumpfheit des Gefühls Hand in Hand. Die Krieger recken mit Gewalt ihre Hälse. Die Apostel schlafen wie unter einem Alpdruck. In Sterzing sind sie in ruhigem Schlummer. Derselbe Häscher, der sich in Berlin, um über den Zaun zu kommen, abmüht, schwebt in Sterzing schon in der Luft.

Diese Glättung erfuhr auch der obere Abschluß. Die Waffen, die in Berlin dick und plump vor dem Himmel standen, sind in Sterzing zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Statt der in Berlin abgestuft aufgestellten Bäume, sehen wir da zwei Doppelstämme, beide vom Rahmen überschnitten. Sie fassen beiderseits Christus ein. — Die übrige Landschaft wurde in derselben Weise umstilisiert. Die Felsen, die in Berlin aus unregelmäßigen Mulden bestanden, erhielten einen schieferartigen Charakter.

---

[1] Vgl. Deri, Das Rollwerk, 1906, S. 18.

Statt der Pflanzen, die dort die Wiesen überwuchern, sieht man hier kahle Flächen.

Sonst wurde die Landschaft aus denselben Elementen wie in den Bildern der Anbetung bestritten. Hügel reihen sich an Hügel, sie sind durch Baulichkeiten oder durch Strauchwerk voneinander getrennt. Es ist kein Versuch gemacht das Bild zu vertiefen. Die Erhebungen des Mittelgrundes schließen zugleich den Ausblick ab.

Die Figuren sind in der Bewegung mannigfaltiger als in Berlin. Dort sitzen die beiden vorderen Apostel in derselben Weise. Der eine verhüllt seinen Kopf, die anderen zwei sind in Dreiviertelprofil. In Sterzing wurde alles unterschieden. Petrus ist vorn in halbliegender Stellung; Johannes ist etwas verdeckt, er umfaßt sein Knie, während sein Kopf hintenüber fällt; der Dritte sitzt mit gebeugtem Rücken auf einem Fels da, und stützt seinen Kopf in die Hand.

Der Ausdruck Christi und der Apostel ist pathetischer geworden. Die Innigkeit des Heilands wurde mehr ins Laute umstilisiert. Das Persönliche der Apostel in großartige Idealköpfe. (Das edle Oval des Johannes.) — Der Maler trachtet auch der Gebärde Herr zu werden. Eine Handbewegung, wie die des Christus, hat die deutsche Kunst bisher selten gesehen.

Sehr ausdrucksvoll ist auch die Behandlung des Gefälts. Christus hat einen violetten Mantel, der glatt über seinen Rücken fällt, und nur vorne einige Parallelfalten bildet.[1] Als ob die Linienführung dieses Mantels das Gefaßte des Gottessohnes versinnbildlichen wollte. Am Boden entstehen heftige Wirbel.[2] Die Linie, die über den Rücken Christi läuft, ist die Dominante des ganzen Bildes. Das Gefält der Apostel dagegen ist unbedeutend gehalten, um Christi formale Herrschaft nicht

---

[1] Vgl. Reber, a. a. O., S. 41, war vor der Restauration sehr beschädigt, die Zeichnung aber ist alt.

[2] Schmarsow, a. a. O., S. 39, meint, die abgezirkelten Windungen und das Ornamentale wäre eine Gewohnheit der Steinskulptur des zweiten Viertels des Jahrhunderts gewesen. Diese Gewandbehandlung hat jedoch, wie mir scheint, in den Gemälden der Niederlande seinen Ursprung, und kommt von dort, gegen 1450 erst, nach Deutschland, um Malerei, Stein-, wie Holzskulptur bald vollkommen zu beherrschen. Vgl. Dvořak, a. a. O.

zu schädigen. Dagegen will der schlichte Fluß der Gewandung des Engels gewürdigt sein.

Der Zusammenklang der Linien dieses Bildes ist für seine Ulmer Entstehung überhaupt bezeichnend. Ihre langen, leise geschwungenen Züge kommen um diese Zeit in Deutschland nur in Ulm vor. Wir sahen, wie in Berlin von derartigen Linienkünsten nicht die Spur vorhanden war. Dort war auch die Rückenlinie Christi in Schatten aufgelöst. — An Stelle der Massenschiebungen der Apostel des Berliner Bildes sind hier klare Umrisse getreten. Es ist zu beachten, mit welcher Absichtlichkeit die linke Hand Christi vor den Hintergrund gezeichnet ist. In Berlin sind die Glieder unter einen Schattenton genommen, eine Hand ist nicht mehr als ein Lichtfleck.

Dort hat es sich Multscher auch nicht entgehen lassen, die Nachtzeit zu schildern, in der der Vorgang von Gethsemane spielt. In Sterzing ist alles in gleichmäßigem Licht. Freilich verleugnet sich das malerische Sehen der Schwaben auch in Sterzing nicht ganz, und die hellen Köpfe der Apostel sind fast alle von einer Dunkelheit umrahmt.[1]

Was nun die Darstellung der Bewegung betrifft, so sehen wir vor allem in der Gruppe der Häscher, daß sich hier dem Berliner Gethsemanebilde gegenüber wieder ein Rückschritt feststellen läßt. Der Judas dort übersteigt wirklich den Zaun, nicht wie hier, wo er sein Bein nur herüberhängen läßt. Der Häscher, der seine Waffe gegen den Boden stemmt, ist wieder in Berlin überzeugender. Zum Ueberfluß ist noch einer da, dessen Bein über den Zaun baumelt.

Geißelung und Dornenkrönung. — Diese beiden Darstellungen bilden die schwächsten der Folge. Die Schilderung des Bewegten war nicht Sache der Ulmer. Wie ja auch Schüchlin die Passionstafeln seines Tiefenbronner Altarwerkes von einem Franken ausführen ließ und Zeitblom nirgends so lahm wirkt, als wo Bewegung dargestellt werden soll. (Valentinlegende, Augsburg.) So stockt auch hier das Geschehen. Es

---

[1] Schmarsow, a. a. O., S. 38, führt diese Dunkelheit auf das Stehenlassen des Reliefgrundes zurück.

sind flächenhaft erfundene Einzelfiguren, die zu einem Ganzen zusammengetragen wurden. Am besten gelungen ist, wie das schon zu erwarten steht, Christus. Wenigstens in seinem edlen Typus. Dies gilt besonders von der Sitzfigur der Dornenkrönung, einer hoheitvollen Gestalt.[1] An den Vorgängen jedoch ist auch er unbeteiligt. Den schlechteren Teil bilden dann die Häscher, auch in ihren Typen — der Maler konnte schöne, breite Köpfe leichter erfinden, als derartige Scheußlichkeiten. Obwohl wir in ihrer scharfen Zeichnung und Durchmodellierung schon den Vorläufer Holbeins des Aelteren erkennen dürfen.

In der Elastizität und Zerbrechlichkeit der Steh- und Schreitmotive haben wir noch Aeußerungen der Spätgotik zu sehen. Bezeichnend ist zum Beispiel in der Dornenkrönung, wie der eine die Fersen zusammenhält und in den Knieen wippt. Auch der andere, der den Kniefall macht, hat beide Beine geknickt, der vordere Fuß ist stark nach auswärts gedreht.[2] — In der Geißelung kehren die gotischen Bewegungen wieder. Die linke Figur steht auf dem linken Bein, trotzdem ist auch das vorgesetzte rechte gestreckt, so daß auch der rechte Fuß vollkommen zur Auflage kommt. Des Schergen Körper, der auf Christus einschlägt, bildet eine Bogenlinie von den Füßen bis zu den hocherhobenen Händen.[3]

Die beiden dargestellten Innenräume haben die breiten, kahlen Wände, die wir schon von der Verkündigung her kennen, wieder mit Verzicht auf die Unruhe der Spätgotik. Lange Linien sind gezogen und die beiden runden Stufen des Thrones in der Dornenkrönung, die leise geschwungenen Wandbogen der Geißelung, sind für das Formempfinden des Ulmer Malers bezeichnend.

---

[1] Ich finde jedoch wieder keine Veranlassung, bei diesem Christus, an ein Relief zu denken, wie Schmarsow, a. a. O. Die Figur wirkt durchaus dreidimensional, und eine derartige Gestalt zu erfinden, gelang den Bildhauern von Reliefs ebenso selten, wie den Malern.

[2] Auf den Rand seines Gewandes sind Buchstaben aufgemalt. Das Wort «Ulm» läßt sich sehr gut entziffern. Vorher stehen die Zeichen ЯL und ganz zu Anfang ein Z. Hinter dem Wort «Ulm» noch das Zeichen ɟ.

[3] Mit ihm könnte man den Krieger der Händewaschung in Berlin vergleichen, der eine ähnliche Bewegung ausführt, dabei aber den Oberkörper vorneigt, und damit die Stetigkeit des Bogens unterbricht.

Entsprechend ist auch die Zeichnung der Figuren. Ihre Umrisse bestehen, wo nicht aus geraden, so aus schwach sich biegenden Linien. Man muß als Gegensatz Schongauer herbeiziehen, dessen Figuren, mit ihren wie Stahlfedern gespannten Muskeln. Die Folterknechte haben alle enganliegende Gewandung, auch Falten sollten den Fluß der Linie nicht stören.[1] Selbst das Lendentuch Christi in der Geißelung schmiegt sich eng dem Körper an.

Die Zeichnung des nackten Körpers selbst, ist fast aus geraden Linien bestritten. Die Oberschenkel und das Schienbein sind wie liniert. Die Lenden zeigen zwar die in der Gotik übliche Einschnürung, aber diese ist nicht scharf, sondern bildet eine weite Einbuchtung. Der ganze linke Körperumriß wird aus zwei breiten Bogen bestritten. Dagegen haben die Beine nicht die, in der Gotik übliche schmale Fessel, und selbst die Linie der Sohle ist gerade, sie hat keine Einsenkung. Im Gütegrad der Zeichnung zeigt aber der nackte Körper gegen die Berliner Auferstehung eher einen Rückschritt, als eine Entwickelung. — Auffallend sind die fast durchweg kleinen Hände. Christus steht mit parallelen Beinen da. Es ist bei der Ruhe unseres Malers selbstverständlich, daß er diese Stellung, den spitzzulaufenden, gekreuzten Beinen der Spätgotik (Schongauer) vorzog.

Mit dieser Zeichnungsart geht die flache, breite Modellierung schon Hand in Hand. Es sind keine Einzelheiten angegeben, die Glieder wie Röhren gebildet.

Geißelung und Dornenkrönung sind fast symmetrisch. Besonders wohl ausgewogen die Dornenkrönung. Hiebei ist in beiden eine diagonale Anordnung versucht. Bei der Geißelung geht die Linie von Pilatus über zwei Schergen und über Christus quer einwärts. Noch auffälliger bei der Dornenkrönung, wo der blinde Spötter mit dem Zepter durch beide aus-

---

[1] Schmarsow glaubt (a. a. O.) auch aus diesen Linien auf eine ältere plastische Vorlage schließen zu müssen. Wir sahen aber, wie diese in der umgebenden Architektur und in der Landschaft (der Nebenbilder) wiederkehren. Und Schmarsow meint ja, Architektur, wie Landschaft wären eine Zutat des Malers zu den ursprünglichen Reliefs gewesen. Diese stillen Linien hat übrigens später auch Zeitblom, sie sind eben für die Ulmer Malerei bezeichnend.

gestreckte Arme den Blick schief aufwärts zu Christus führt. Ein zweiter und ein dritter Knecht leiten die Bewegung weiter. Diese Diagonalrichtungen, die der Altarmitte zugehen, werden von den sich verkürzenden Wänden beidemal unterstützt. Es liegt also bei diesen Bildern noch weniger Grund vor, an eine zweidimensionale Reliefvorlage zu denken, wie bei den übrigen.

Die Kreuztragung. — In dieser letzten Szene haben wir wieder eine Darstellung, die sich ziemlich eng an die Berliner anschließt. Aber das Uebereinstimmende bezieht sich auch da nur auf das Inhaltliche, und findet sich zum großen Teile auch in andern zeitgenössischen Darstellungen. Wir können somit daraus ebensowenig auf denselben Autor schließen, wie wir in der Anbetung der drei Könige etwa auf Roger van der Weyden schließen konnten. — Christus schreitet in der Berliner, wie in der Sterzinger Darstellung inmitten einer Schar von Kriegsknechten der Richtstatt zu. Er hat da wie dort eine ähnliche Körperstellung. Er stützt sich im Gehen mit der Rechten auf den Oberschenkel, mit der Linken faßt er das Kreuz.[1] Der Rücken ist gebeugt, und unter der Last ist er in die Kniee gebrochen. Der Kopf ist in Sterzing etwas mehr nach rückwärts gewendet, als in Berlin, so daß er mit dem Blicke die ihm folgende Mutter erreicht. Er wird hier wie dort (auch sonst üblich) an einem Seile, das um seine Hüften gewunden ist, von einem vorangehenden Henker geführt. Dieser Henker hat auf beiden Bildern einen durchlöcherten Hut aufgesetzt, aus dessen Oeffnung sich eine Locke befreit. Aber sonst ist Kleidung und Bewegung verschieden. Der auch in Sterzing noch zwerghafte Simon folgt den beiden, und stützt das Kreuz. Den Zug beschließen Johannes, und die drei Marien. Christi Mutter hat in beiden Bildern die Arme über der Brust gekreuzt und ihr Mantel fällt in langen Falten abwärts. Aehnlich ist auch, wie

---

[1] Schmarsow scheint hier das Berliner Bild übersehen zu haben, wenn er sagt (a. a. O., S. 41) das Aufstützen der Hand wäre auch ein plastischer Gedanke. Vgl. auch das bayrische Gemälde der Kreuzschleppung im Dechanthof von Laufen a/S., ferner die erwähnte Hs (cgm 206) aus 1457 der Münchner Staatsbibliothek.

Johannes Maria am Oberarm faßt, ähnlich wie der eine Häscher zur Mariengruppe in Beziehung gebracht wird. Aber fast all diese Elemente kommen auch auf anderen gleichzeitigen Kreuztragungen vor.

Die Zahl der Dargestellten wurde in Sterzing gegen das Berliner Bild um mehr als die Hälfte vermindert. Dabei sind die zwei Schächer, die mit Christus zum Tode geführt werden, mit ins Bild gekommen. Was sich hieraus unmittelbar ergibt, ist die größere Mannigfaltigkeit der Personen. Das Gleichartige wurde folgerichtig unterdrückt. So sind Mariens Begleiterinnen bis an ihr Kopftuch hinauf verdeckt. Der eine Schächer ist nur teilweise sichtbar. Das übrige wurde dann gruppiert. Vorn löst sich der Henker, der Christus führt, vom Zuge ab, und markiert dessen Spitze. Es folgt die Gruppe des Christus und der beiden Schächer, denen sich nur drei Krieger gesellen. Von diesen wurde jedem seine Rolle zugeteilt. Der eine führt die verurteilten Sünder, der zweite verspottet Maria, der dritte haut auf Christus ein. Man sieht, wie die Beschränkung bis zur äußersten Grenze geführt wurde. Die Mariengruppe ist wieder abgesondert. — Die Ablösung der Spitze bewirkt in Sterzing einen stärkeren Bewegungseindruck, als in Berlin, trotz der schlechteren Funktionen.[1] Und während in Sterzing Gruppierung und Unterscheidung, auf Teilung des Interesses hinarbeiten, wirkt in Berlin nur die malerische Masse.

In der Gesamtanordnung ist das Sterzinger Bild dem Berliner auch sonst noch überlegen. Christus steht mehr im Mittelpunkt des Ganzen, und beherrscht durch die breite Entwickelung seines Körpers die Szene. Auch sein nach vorne gewendeter Kopf wirkt bedeutend.[2] Das Nebeneinander von Berlin wurde durch eine Unter- und Ueberordnung ersetzt. Das Kreuz nimmt keinen so aufdringlichen Platz ein, wie in Berlin. Simon

---

[1] Wie auch bei Aufzügen darauf bedacht genommen wird, daß nicht die stumpfe Front gegen die Luft stößt, sondern eine Spitze voraufgeht. Indem die Masse gegen den leeren Raum hin gelockert wird, erfüllt man ein ästhetisches Bedürfnis.

[2] Aber eine ganz reine Vorderansicht wagt der Maler in der ganzen Folge nicht zu geben. Ohne Verkürzung war ihm ein Kopf doch noch zu wenig interessant.

ist bewußt von hinten vor das Kreuz gestellt worden, damit er es decke.

Zu der größeren Folgerichtigkeit des Gesamteindruckes trägt auch die größere Klarheit viel bei. Es ist nicht so willkürlich, wie in Berlin mit der Unterbringung einzelner Glieder verfahren worden.

Ein Vergleich zwischen Berlin und Sterzing wird bei der vielfachen inhaltlichen Uebereinstimmung sehr erleichtert. Christus schon zeigt uns, wie das Gefühl, das in Berlin überzuschäumen drohte, in Sterzing abgedämpft worden ist. Dort bricht der Rücken Christi unter der schweren Last fast zusammen, hier ist er mehr aufgerichtet. Auch das Gesicht hat er nicht so im Schmerze verzogen. Maria ist leichtbewegt, und jedenfalls ausdrucksvoller, als in Berlin, wo aus einem unbewegten Antlitz die Tränen perlen. Aber Simon von Kyrene und die Häscher zeigen wieder das kühlere Blut des jüngeren Malers. Simon kann sich in Berlin mit der schweren Last kaum vorwärtsschleppen. Ungeschickt setzt er den einen Fuß vor den andern, und sein Gesicht ist vor Anstrengung verzerrt. In Sterzing ist er ruhig, und man merkt es gar nicht, daß er etwas zu tragen habe. Die Kriegsknechte zeigen in Berlin eine unendliche Abwechslung, in Sterzing sind es ja nur ihrer drei. In Berlin sind auch ihre Köpfe um viele Grade roher, als in Sterzing.

Der Schauplatz ist im allgemeinen wieder derselbe. Ein Weg, der sich von vorn nach aufwärts krümmt. Freilich ist in Sterzing die Szene trotz seiner Begrenztheit viel weiter, als in Berlin. Dort verdeckte das Getümmel alles, hier wird rechts Golgatha sichtbar, mit den drei für die Kreuze eingegrabenen Löchern. (Links ist ein Torbogen, aus dem der Zug sich entwickelt. Dieser bewegt sich schief nach aufwärts und ist nicht mehr durch die parallele Bildkante gebunden. Das Tor hat in der Stadtmauer und in einigen Baulichkeiten seine Fortsetzung.)

Für die Absicht, etwas Gefälliges und Elegantes zu geben, ist der Kriegsknecht an der Spitze bezeichnend. Er ist im Vorwärtsschreiten begriffen, aber vom Rücken gesehen, er wendet seinen Kopf nochmals zu Christus zurück. Sein Körper windet sich so in einer spiralförmigen Bewegung. Den vorgestellten linken Fuß hat er aufgesetzt, der rechte löst sich eben vom

Boden, so daß die Beine durch gleichzeitige Drehung in Form eines X gekreuzt sind. Ueberdies neigt er sich noch etwas nach rückwärts, Christus zu, und streckt auch die Hand vor: das Produkt ist eine jener eleganten spätgotischen Stellungen, die für die zweite Jahrhunderthälfte so bezeichnend sind. Dagegen ist in Berlin ein plumper Bauer vorn, der schwer auftritt, nur vor sich blickt, seinen Strick voll umfaßt und ihn mit beiden Händen über die Schulter zieht. In Sterzing ist auch das Seil flott um die eine Hand gewickelt.

Auch bei Christus strebt der Maler nach einer eleganten Gebärde. Er läßt ihn den auf der Schulter liegenden Kreuzesarm von hinten umfassen. In Berlin stützt er ihn einfach von unten, als ob er die schwere Last von der Schulter etwas losheben wollte. Auch Simon umarmt das Kreuz in Sterzing in einer gefälligen Weise. Er hat den einen Fuß in gerader Linie vor den andern gesetzt. Das ist wieder ein Motiv der Spätgotik, die die Basis des Körpers möglichst verengt. In Berlin ist das Auftreten schwer und ungezwungen. — Maria kreuzt die Arme in der Berliner Darstellung so, daß man die Handflächen von oben sieht. In Sterzing wird die nach innen liegende Hand gedreht, so daß sie im eleganten Profil, mit einer zierlichen Fingerstellung erscheint. — Johannes wieder hält in Berlin Mariens Arm fest, in Sterzing legt er die Hand nur zart auf das Gewand, indem er sich zugleich der Frau zuwendet. Auch hinter der Schulter Johannes werden noch zwei feine Frauenhände sichtbar. Die Schächer gehen aufrecht und gespreizt — alles in allem sehen wir, daß eine Welt zwischen den beiden betrachteten Darstellungen liegt, und es wäre ein noch kaum dagewesenes Beispiel, daß ein Künstler in zwanzig Jahren eine derartige Stilwandlung durchgemacht hätte. — Für den Stil der Sterzinger Tafeln haben wir vor der Mitte des Jahrhunderts keine Beispiele. Und immer wieder muß man auf die Unmöglichkeit hinweisen, für derartige Bilder Vorlagen aus den zwanziger oder dreißiger Jahren annehmen zu wollen.

In Berlin war jede Linie ausdruckgesättigt. Die Augen, der Mund in Schmerzen oder Spott verzerrt. Statt dessen sehen wir in Sterzing schönlinige Gesichtsbildungen, die Haare wurden geglättet, das Gewand in übersichtlichem Gefält geordnet.

Wo in Sterzing in der Ecke die schiefrigen, also regelmäßig sich formenden Felsen sitzen, liegt in Berlin eine bewegte Rasenfläche mit menschlichen Knochen. — Wie der Maler dieser Bilder in den Anbetungen das Zerfallende eines Gebäudes weder glaubwürdig darstellen wollte noch konnte, so deutet er auch in der Kreuztragung das Zerrissene der Gewandung nur in wohllautenden Linien an. Das Loch in der Kappe des vorderen Henkers ist ein zierlicher Spalt, aus dem die erwähnte Haarsträhne hängt. Am Ellbogen ist wieder ein ähnlich gestaltetes Loch. In Berlin ist das Gewand wirklich zerrissen.

Wir erwähnten, wie in Sterzing die Linie wirksamer wird. Schon durch die Gruppierung sprechen die Umrisse mehr. Und diese selbst bekommen eine andere Führung, als in Berlin. Entweder sind es stetig sich krümmende Bogen, wie in der Verkündigung, oder eckig gebrochene Linien. Der Mittelstellung des Malers zwischen schwäbischer Gotik und moderner Zierlichkeit entsprechend. Der rechte Umriß Simons von Kyrene besteht aus winkelig aneinandergereihten Geraden. Ebenso ist die zackige Linie, die über den linken Arm und die linke Seite Christi läuft, bezeichnend. Der Kriegsknecht, der auf Christus losschlägt, hat einen spitz gebrochenen Ellbogen. In der Berliner Händewaschung streckt ein Aehnlicher die Faust höher, so daß der Arm keinen Winkel bildet. Die segnende Hand des auferstehenden Christus wieder ist durch ein Kleidungsstück verdeckt.

Die Kreuztragung zeigt uns aber auch wieder, und vielleicht am deutlichsten im Bilderkreise, wie Multscher von allen Stileigentümlichkeiten abgesehen, ein tüchtigerer Zeichner war, als der Maler von Sterzing. Wir sahen, wie Christus hier wie dort fast dieselbe Bewegung hat. Aber wie lahm wirkt in der Sterzinger Darstellung das Umfassen des Kreuzes. Ueber den Sinn der Beinstellung wieder, kann man kaum klar werden. Beide Kniee sind geknickt, beide Unterschenkel haben eine Neigung nach vorne, nur die Fußspitzen berühren die Erde; die Bewegung ist wohl als ein Schleppen zu verstehen. Aber weder die Schwere der Last, noch das Mühsame des Vorwärtskommens ist zum Ausdruck gebracht. — Der rechte Arm stützt sich auf den Oberschenkel. In Berlin ist das verständlich. Denn

der rechte Fuß ist voll aufgesetzt. Aber in Sterzing ist dieser gerade im Begriffe, sich vom Boden zu heben. Und der Arm selbst übermittelt auch keine Kraft.

Wenn wir aber sehen wollen, um wieviel Multscher mehr, als der Maler von Sterzing gekonnt hat, dann müssen wir den Simon in Sterzing mit dem vordern Henkersknecht in Berlin vergleichen, der Christus am Seile führt. Sie haben dasselbe Schreitmotiv, nur ist es in Berlin ein Ziehen, in Sterzing ein Stemmen. Aber beidemal ist das hintere Bein fast durchgestreckt, das vordere geknickt. In Sterzing sitzt nun vor allem der vorgesetzte Oberschenkel nicht richtig im Gelenk. Verdeckt man die Füße, so kann man zweifeln, ob denn mit ihm nicht das zurückliegende Bein gemeint sei. Unterstützt wird dieser Zweifel durch die ganz verunglückte Zeichnung des nachstemmenden Beines. Denn der Unterschenkel ist dreiviertel von hinten genommen, das Knie vom Profil. Durch dieses Profil ist man dann geneigt, es für das vorgesetzte Bein zu nehmen, denn das wird ja von der Seite gesehen. In Berlin dagegen ist alles vortrefflich, und gerade die Zeichnung der nackten Kniekehle mußten wir als überraschend gut hervorheben. Und wie wuchtig ist die Bewegung des rohen Menschen, der Johannes bedroht. Der Ellbogen ist emporgetrieben, die herausgedrehte Faust liegt vor der Brust. Ueber die Richtung der nun eintretenden Bewegung kann hier kein Zweifel bestehen. In Sterzing kommt es bei der entsprechenden Figur über ein müdes Erheben der Hand nicht hinaus. Und, schlägt er schon zu, oder wird er die Faust noch weiter erheben? Bei der schon herangezogenen Bewegung aus der Händewaschung von Berlin gibt Multscher in dem gestreckt erhobenen Arm wieder den Grenzfall. Ein weiteres Heben ist auch da nicht möglich. — Wie fest zieht der Vorderste in Berlin an dem Seil! Der modische Henker in Sterzing hat zwar den Strick um die Hand gewunden, aber ziehen kann dieser Arm nicht.

Mit der größeren Tüchtigkeit in der Darstellung der Bewegung, geht dann auch das größere Interesse Multschers für die Muskulatur Hand in Hand. Wir bemerkten es bei der Auferstehung, und auch in der Kreuztragung ist manches vortrefflich. Außer der erwähnten Kniekehle, noch der Unterschenkel

desselben Mannes etwa, oder das Handgelenk des Zuschlagenden. In Sterzing haben die Schächer schematische, dünne Körper, ohne Andeutung der Muskelentwickelung (vgl. auch den nackten Körper aus der Geißelung).[1]

Zwischen beiden Folgen besteht auch der ganze Unterschied, den wir zwischen einer Ebenenkunst und einer Gebirgkunst erwarten dürfen. Das Eindrückliche und Formenreiche der Alpenwelt, wie es sich in den Werken Pachers und der Brixner Schule findet, spiegelt sich auch in Multschers Berliner Tafeln. Dagegen wollen sich die langatmigen Linien und etwas blutlosen Farben der späteren Folge gar nicht in die Seelenstim-

[1] Freilich mißlingt manches auch Multscher, wie etwa das linke Handgelenk Christi, durch das die Sehnen des Handrückens durchziehen. Oder die Hände Mariens, die im Gelenk geradezu unmöglich sind. — Haack meint, (Allg. Ztg. 1902. Nr. 118) zwischen beiden Folgen, in den Fingerschwimmhäuten, in den Ohren und krallenarigen Zehen Verwandtschaft feststellen zu können. Ich konnte nicht finden, daß die Haut zwischen den Fingern übernormal gebildet wäre. Im Streben die Glieder zu unterscheiden, mögen die Zehen etwas krallenartig geworden sein, was aber nichts beweist. Auch mit den Ohren läßt sich nicht viel anfangen. Multscher war um diese Zeit noch viel zu primitiv, als daß er die Ohren nicht zur Unterscheidung seiner Personen mit verwendet hätte. Sie waren für ihn durchaus noch nicht der bloße Schnörkel der Handschrift. Verschiedenere Ohrenbildungen kann man sich gar nicht denken, als die des Petrus im Pfingstfest, die des langbärtigen Apostels hinter dem Totenbett Mariä (Paulus?), die des Christus der Kreuztragung, des Schergen, der ihn am Seil führt, und die des zuhinterst liegenden Hüters des Christusgrabes. Bei diesem letzten sind Linien kaum noch wahrzunehmen. Nur die zu langen Ohrläppchen kehren öfters wieder (sind aber in Sterzing nicht vorhanden). — Ueberdies macht Haack mit Recht noch auf die Verwandtschaft des Baldachins der Händewaschung mit dem des Sterzinger Marientodes aufmerksam. Das ist aber höchstens für die Erschließung des Werkstattzusammenhanges von Belang, der aber durch die Verknüpfung beider Werke mit dem Namen Multschers, auch ohne diese Verwandtschaft des Baldachins bekannt wäre. Haack selbst zieht übrigens aus den vermeintlichen stilistischen Abhängigkeiten nicht den Schluß auf dieselbe Malerhand. — Dagegen nimmt Dvořak (a. a. O., S. 20) an, Multscher hätte beide Folgen gemalt. Er findet «in beiden Bilderreihen, nebst allgemeinen Uebereinstimmungen, dieselben charakteristischen Kopftypen und dieselben Eigentümlichkeiten der Formdarstellung, unter welchen, als besonders auffallend, die fast kreisrunden, glotzenden Augen, genannt werden können». Während nun die weitgehenden, allgemeinen Uebereinstimmungen sich zwanglos aus den Werkstattüberlieferungen erklären, kann ich dieselben Kopftypen in beiden Folgen nicht finden. Die Unterschiede wurden schon genannt. Von den Augen der Berliner Bilder gilt wieder, das vorhin von den Ohren Gesagte. Man findet sie von ziemlich runder, bis zu ganz gekniffener Form, und die Bevorzugung einer Art läßt sich nicht feststellen. In Sterzing sind Glotzaugen häufiger.

mung fügen, die durch die Felsenmassen der Umgebung Sterzings, oder durch seine enge, wie aneinandergequetschte Häuserreihe in uns wachgerufen wird. Während jene das Gepräge des gebirgigen Allgäu an sich tragen, erinnern diese an schwäbische Hügelketten, und an das stille Ulmer Donauland.

Die Stilanalyse liefert das Ergebnis, daß die Gemälde in Sterzing und Berlin trotz mancher inhaltlicher Uebereinstimmungen nicht von einem Maler gemalt sein können. Es fragt sich nur noch, wie wir diese von verschiedenen schon geäußerte Tatsache [1] mit den urkundlichen Ueberlieferungen vereinbaren können.

Hans Multscher ist uns als Tafelmeister und Tafelmacher des Sterzinger Altars überliefert.[2] Ohne noch die Berliner Tafeln zu kennen, würde sich uns gleich die Frage aufdrängen, war Multscher der Maler oder der Bildhauer des Altars, oder war er beides. Gewöhnlich wurden die Altäre den Malern aufgetragen, die dann die Tafeln ausführten, und überdies die Schnitzwerke, die sie in eigener oder auswärtiger Werkstatt herstellen ließen, bemalten.[3] Es läge somit auch für Sterzing nahe, in Multscher den Maler des Altars zu sehen. Und vor der Stilanalyse würden wir dies um so eher annehmen, als ja Multscher durch die Berliner Tafeln als Maler bezeugt ist.

Nun ist er uns aber ebensowohl als Bildhauer überliefert.[4] «Hannsen Multscher den bildhower» nahm die Stadt Ulm, wie wir sahen, im Jahre 1427 in ihre Bürgerliste auf. Auch 1431 wird er als Bildmacher erwähnt, und als geschworener Werkmann. Dieses letzte deutet Reber wohl mit Recht auf seine Mithilfe an den Münsterarbeiten.[5] Dessen nicht genug, ist uns die in Stein geschnittene Inschrift des Kargschen Altars von 1433

[1] Semper, a. a. O., S. 492; Schmarsow, Zu Hans Multscher, Rep. f. Kunstwiss. S. 505—507. Max Bach, Archiv für christliche Kunst 1902 Nr. 1. Dasselbe scheint auch Probst anzunehmen: Ueber die Stellung der H. Multscherschen Werkstätte zu den Flügelaltären im südlichen Deutschland, Archiv für christliche Kunst 1903, S. 90.

[2] Vgl. Fischnaler, Zeitschr. d. Ferdinandeums 1884 und 1892, Reber, a. a. O., S. 7 ff.

[3] Vgl. Reber, a. a. O., S. 65.

[4] Vgl. Reber, a. a. O., S. 24 ff.

[5] A. a. O., S. 27.

im Ulmer Münster erhalten, in welchem sich Multscher zu der eigenhändigen Ausführung des nunmehr fast ganz zerstörten Altars bekennt. (Vgl. S. 30.)

Somit müssen wir schon Multscher als Maler und als Bildhauer ansehen. Und da er in den Sterzinger Urkunden immer als Tafelmacher erwähnt wird, ist auch vielfach angenommen worden, er wäre Urheber des ganzen Altars, der Bilder und der Schnitzwerke gewesen.[1] Unsere Aufgabe wird es also noch sein, stilistisch zu untersuchen ob beide überhaupt von einer Künstlerhand sein könnten.

[1] So in der Veröffentlichung der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen Jg. 9. Auch von Konrad Lange in der Beilage zum Staatsanzeiger von Württemberg, 1901 und im Verzeichnis der Gemäldesammlung des kgl. Museums der bildenden Künste zu Stuttgart, 1903, S. 5. Friedländer scheint, a. a. O., dasselbe anzunehmen. So versteht ihn auch Dvořak, a. a. O., S. 20 und schließt sich seinem Urteile an. Beide gründen ihre Meinung darauf, daß durch die Berliner Tafeln die malerische Tätigkeit Multschers erwiesen werde. Nachdem er nun als Tafelmacher von Sterzing überliefert sei, müßten auch die Gemälde von ihm stammen. Gegen diese Beweisführung läßt sich aber einwenden, daß die Bilder ebensogut in der Malerwerkstatt Multschers ausgeführt werden konnten. (Wie etwa auch Zeitblom eine ausgedehnte Werkstatt hatte.) — Reber zweifelt zwar, aber hält es trotzdem für wahrscheinlich, daß Bilder und Skulpturen einen Verfertiger hätten, a. a. O., S. 66. Tafel — retabulum — beziehe sich auf Schnitzwerke und Gemälde. — Dasselbe meint auch Wilh. Schmidt, Allg. Ztg., 1898. Beil. Nr. 285, obwohl er den Stil von Gemälden und Schnitzwerken für verschieden findet. Er meint, der Künstler hätte vielleicht in der Malerei den neuen Stil übernommen, in der Bildhauerei nicht. Ein Vorgang, den ich nicht für möglich halte. — Haack, Friedrich Herlin, 1900, S. 91 und, a. a. O., ist der Ansicht, daß Multscher nur Bildhauer war, daß er somit die Berliner Bilder auch nicht gemalt hätte. (Vgl. S. 135). — So denkt auch Max Bach, Archiv für christliche Kunst, 1902, Nr. 1. Vgl. auch Beck, Diözesanarchiv von Schwaben 1903, S. 63. Semper meint, a. a. O., S. 492 für den Sterzinger Altar, Multscher wäre nur der Bildhauer gewesen. Er führt an, daß die Urkunden einen von Multscher beschäftigten Maler nennen. (Vgl. Fischnaler, a. a. O.). Auch Max Bach (Archiv für christliche Kunst, 1899, Nr. 8) glaubt nicht, daß Schnitzwerk und Malerei in Sterzing von demselben Künstler sein könnten. Schmarsow, a. a. O., nimmt, wie bekannt, für die Sterzinger Bilder ältere Reliefvorlagen Multschers an. Doch wird diese Ansicht durch einen Stilvergleich zwischen Berlin und Sterzing nicht gestützt. Es werden im Gegenteil, von einer allgemeinen Theorie ausgehend, die Berliner Bilder nachträglich auch Multscher abgesprochen (Repertorium für Kunstwiss., 1903). — Im übrigen meint Schmarsow, die Gleichartigkeit des Stils zwischen Malerei und Schnitzwerk sei einleuchtend (a. a. O., S. 37). — Aehnlich Pressel, Zur schwäbisch-ulmischen Kunstgeschichte, Beilage zum Staatsanzeiger für Württemberg, 1900, Nr. 5 und 6, obwohl Pressel Zweifel äußert, daß derselbe Künstler gemalt und geschnitzt hätte.

Bevor wir aber von den Bildern lassen und zur Behandlung der Schnitzwerke übergehen ist noch eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes zu erwähnen, die, heute verstümmelt, sich ehemals auf der Rückseite des Sterzinger Hochaltars befand (Abb. 4). Sie ist auf eine Holztafel gemalt, deren reich vergoldete Vorderseite im Lichthofe des Sterzinger Rathauses, für ein Marienstandbild des achtzehnten Jahrhunderts als Hintergrund dient. Die Abmessungen dieser Tafel werden es erweisen, daß sie tatsächlich zum Multscherschen Altar gehörte. Das Gepräge des Bildes, das der Werkstatt der Flügelgemälde angehört, sagt dasselbe aus.

Es entsteht die Frage nach dem Maler dieses Jüngsten Gerichtes. Wie es das Werkstattverhältnis bedingt, zeigt das Bild manche Verwandtschaft mit den Tafeln der Flügel. So ist die Gebärde des Verdammten, der des weinenden Apostels im Marientod verwandt. Auch die Landschaft wird durch einfarbige Hügel, in derselben Abkürzung, wie in den Hauptbildern, wiedergegeben. — Diesen wenigen Uebereinstimmungen steht, in seinem Verhältnis zu den Flügelbildern, die größere Frische des Jüngsten Gerichtes gegenüber. Die Empfindung ist in ihm aufgelöster, es hat nicht das Stockende der Flügelgemälde. Das Fleisch der nackten Körper konnte auch hier nicht glaubhaft gemacht werden, aber ist es auf den Flügeln hölzern, so gleichen da die Glieder aufgeblasenen Hautbälgen.

Was aber die beiden Maler am sichersten unterscheidet, das ist die verschiedene Art der Modellierung und Linienführung. Trotz der flüchtigen Arbeit sind die Körper des Jüngsten Gerichtes plastischer, als die der Flügel. Sie haben reichere Selbstschatten. Es ist hiebei Arm mit Arm, Kopf mit Kopf zu vergleichen. Oder, als besonders überzeugend, die ähnlich gezeichneten Füße Christi, aus der Dornenkrönung und aus dem Jüngsten Gerichte. Der Maler des Jüngsten Gerichts gleitet mit flüchtigen Wellen über alle Formen hinweg. Sie ziehen über Schultern, über Oberarme, über die Flanken. Die nackten Glieder der Tafelgemälde sind langsamer, gezwungener in der Zeichnung. Auch bei dem Christuskinde, bei dem man Weichheit fordert. Dieser Liniengegensatz bewirkt, daß die Zehen im Jüngsten Gerichte zugespitzt werden, in den Flügelgemälden plump endigen,

die Ohrenleisten da eingezogen sind, dort geradlinig verlaufen. Frauenhaare schlängeln sich im Jüngsten Gerichte weicher. Auch die Hintergrundhügel heben sich in eleganteren Linien vom Himmel ab.

Das Gewand hat nicht die langen Linienführungen, wie in den Gemälden der Flügel. Thematisch ist das Gefält Christi, mit dem des Christus der Dornenkrönung verwandt. Im Jüngsten Gerichte ist wieder der wellige Rand zu beachten. Auch wo eine Linie gerade geführt wird, geht es wie ein Zittern durch sie. Die Linien der Flügelbilder sind steif, wie aus Blech geschnitten. Auch die Falten selbst sind im Jüngsten Gerichte gut durchgeformt. Es sind nicht die tiefen, schmalen Täler in das Gewand gerissen, wie in den Flügelbildern.

Die farbige Haltung ist ebenfalls verschieden. Das Fleisch ist im Jüngsten Gericht kühler, es hat violette Schatten. Violett und Grau wurde auch sonst viel verwendet.

Es ist mir vorläufig nicht gelungen unter den zeitgenössischen Ulmer Bildern ein Werk zu finden, das Aufschluß über den Verfasser dieses Gemäldes geben könnte. Das Jüngste Gericht am Triumphbogen des Münsters (von 1471), über dessen Maler schon viel herumgeraten wurde, zeigt auch mit unserm Bilde keine nähere Verwandtschaft.

b) Das Schnitzwerk.

Die geschnitzten Teile des Altars sind fast vollzählig auf uns gekommen. Die Hauptfigur der Maria mit dem Kinde steht heute auf dem neuen Hochaltar der Pfarrkirche in Sterzing. Die vier weiblichen Heiligen Katharina und Apollonia, Barbara und Ursula[1] sind samt den Halbfiguren des Heilands und der zwölf Apostel in die Margaretenkirche gekommen. Die heil. Georg und Florian befinden sich in der Spitalkirche. — Drei Figuren, die wahrscheinlich ebenfalls zum Altar gehörten, die Standbilder des seine Wunden weisenden Heilands, der schmerzhaften Maria und des Apostels Johannes, sollen Mitte der fünf-

---

[1] So deutet W. Schmidt und Schmarsow, a. a. O., Reber meint, a. a. O., die Frau mit den Pfeilen wäre die hl. Agnes. Ebenso Max Bach, Hans Multscher von Ulm, Archiv für christliche Kunst, 1899, Nr. 8.

ziger Jahre an den damaligen Statthalter Tirols Erzherzog Karl Ludwig, verkauft worden sein.[1]

Die in Sterzing verbliebenen Stücke sind verhältnismäßig gut erhalten. Das Standbild Mariens ist neu gefaßt. Ursprünglich scheint sie einen blauen, mit einer Goldborte besetzten Mantel über ein vergoldetes Untergewand getragen zu haben. So zeigen sie zwei Wiederholungen aus der Zeit um die vorige Jahrhundertwende. Eine von ihnen ist plastisch und befindet sich in Sterzinger Privatbesitz,[2] die andere ist auf die Außenwand eines Hauses (der Geizkoflergasse) gemalt.

Die vier hl. Jungfrauen sind jetzt mit weißer Oelfarbe überstrichen. Ursprünglich fielen, wie es scheint, ihre Gewänder über die Postamente, wie es das Gewand Mariens heute noch tut. Man erkennt, daß unten Faltenteile weggestemmt wurden. Von dieser Verstümmelung her stammt die Stumpfheit ihrer jetzigen Endigung.

Die zwei heiligen Ritter sind ebenfalls neu gefaßt. Der Georg aus älterer, der Florian aus jüngerer Zeit. Sonst sind sie, bis auf die modernen Hände, gut erhalten.[3]

Außer diesen Standbildern scheinen uns in zwei Figürchen des Nationalmuseums in München auch die Engel erhalten zu sein, die, eine Krone in den Händen haltend, über Maria schwebten (vgl. Abb. 5).[4] Tatsache ist, daß bis zum Ende der sechziger Jahre zwei solche Engel in Sterzing vorhanden waren, daß die Abmessungen der Münchner Engel zu denen des Sterzinger Altars

---

[1] Vgl. Fischnaler, Beiträge zur Geschichte der Pfarre Sterzing und des Pfarrkirchenbaues, Zeitschrift des Ferdinandeums, 1884, S. 128.

[2] Bei Herrn Josef Feißtenauer.

[3] Florians Linke soll früher verkehrt eingesetzt gewesen sein und ein brennendes Häuschen getragen haben.

[4] Vgl. auch Graf, Kataloge des bayr. Nationalmuseums 6. Bd. 1896. Nr. 617 mit Abb. Dort noch unter den Tiroler Schulen: «Größte Breite 1,41 m, Tiefe 0.60 m, Höhe 0,37 m, vermutlich von dem ehemaligen Hochaltar der Pfarrkirche von Sterzing». Von Reber, a. a. O., S. 31 erwähnt. — Die Abbildung des Kataloges gibt die Engel von einer falschen Seite wieder. Ebenso die Photographie von C. Teufel in München. Die Engel waren mit der flachen Seite an die Altarrückwand befestigt und ihre Köpfe sahen nach vorne. Die Krone halten sie heute um einen rechten Winkel verkehrt in den Händen. Unsere Abbildung gibt die Engel ungefähr so wieder, wie sie in ihrer ursprünglichen Aufstellung von unten aus zu sehen waren.

passen, und wohl auch, daß wir es bei ihnen mit echten Werken Multschers zu tun haben.

Als die Engel um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Sterzing aufgefunden wurden, sollen sie die heute abgenommene alte Fassung noch getragen haben. Von Sterzing kamen sie nach Hall bei Innsbruck, um bei der Aufstellung eines neuen Altars verwendet zu werden. Von da scheinen sie nach München gelangt zu sein.

Ihre ruhige Haltung, die leichte Biegung des Körpers, die rhythmische Linienführung des Gewandes, der Reichtum des Gefälts, wie die stark bewegte Oberfläche der weichen Stoffe stellen schon diese Figuren in die Reihe der echten Werke Multschers ein.[1] Ebenso dann die Unruhe der Lichtführung auf Gewändern und Köpfen, und die Kopfformen selbst: die hohe, gewölbte Stirn, die fleischigen Wangen, das spitz vortretende Kinn und die zugespitzten Lippen. Auch die Ohrläppchen sind, wie bei Multscher fast immer, zu lang. Bezeichnend ist auch die Behandlung der Haare. Sie sind in Strähnen aufgelöst. Die Hauptlinien werden auf jeder Seite von einer kleinen Vertiefung, einem einzelnen Härchen begleitet. Die Locken enden in Windungen, in deren Mitte ist ein Bohrloch.[2]

Ihre Zugehörigkeit zum Altar wird dann durch einen Vergleich mit zwei andern Engeln erhärtet, die bis jetzt arg verstaubt und unter vielem Gerümpel am Theaterboden des Sterzinger Rathauses lagen und nun im Lichthof aufgestellt werden sollen (vgl. Abb. 6). Ihre Erhaltung ist gut. Außer den weggeschnittenen Nasen fehlt nichts Wesentliches. Sie sind (zusammen mit dem Drachen des hl. Georg) die einzigen Stücke vom ehemaligen Hochaltar, die noch in der ursprünglichen Fassung erhalten sind. Ihre Gewänder sind hellgrün und haben vergoldete Borten. Die Vorhänge, die sie in den Händen halten, sind aus rotem, goldgesticktem Damast. Das reiche Gelock war vergoldet.

[1] Der kürzeren Verständigung halber sei es mir hier, vor der Beweisführung schon gestattet, den Verfertiger des Marienstandbildes und der vier weiblichen Figuren, Multscher, zu nennen.

[2] Anmerkungsweise zu erwähnen ist vielleicht noch, daß die Münchner zwei Engel von jenem Sterzinger Bildschnitzer, der die Figuren seinerzeit auffand, nach der Photographie bestimmt wiedererkannt wurden.

Es ist kaum zweifelhaft, daß auch diese Engel Arbeiten Multschers sind. Für ihn spricht der Fundort, die weiche Linie der Körperhaltung, das volle, ungezierte Zufassen der Hände, die Zartheit des Gesamtumrisses und das schmerzliche Lächeln, das, von der Maria des Berliner Dreikönigsbildes her uns schon bekannt, auch das Standbild der Jungfrau in Sterzing schmückt. Hände und Köpfe sind fleischig, mit Grübchen an den Fingergelenken und in den Wangen, Fettpolster liegen auch um den Mund, unter den Augenbrauen ist ein Fleischwulst und auch die Hautsäcke unter den Lidern zeichnen sich deutlich ab. Das kleine Kinn und die spitzen Lippen erinnern an die Münchner Engel. Ebenso die Behandlung und Anordnung der flatternden Haare, die, von einem Reifen umspannt, unter ihm in Fülle hervorquellen. — Das Gewand ist ebenso vorzüglich, wie in der Art seiner Durchführung für Multscher bezeichnend. Die Falten fließen weich, sie bilden tiefe Mulden, die Faltenrücken verflachen nur allmählich und die Linien ihres Querschnittes sind immer rundlich und leicht geschwungen. Auf die gleiche Behandlung der Aermelfalten, wie bei den Münchner Engeln, sei besonders hingewiesen. —

Während wir so bisher nur zweifellos echte Werke Multschers kennen lernten, hat der Sterzinger Altar auch Teile enthalten, bei denen wir eine andre als des Meisters ausführende Hand werden vermuten müssen. Am Altar standen mindestens dreiunddreißig, wahrscheinlich sogar sechsunddreißig Figuren. Wenn man nun an den Werkstattbetrieb seiner Entstehungsjahre denkt, so wird man schon im voraus vermuten, daß hier Gesellenhand mitgeholfen haben muß. Vor allem werden wir einen Mitarbeiter Multschers, deutlich erkennen können, den wir vorläufig, bis uns die Bestimmung seines Namens möglich sein wird, Pseudo-Multscher nennen wollen. Ihm gehört der größte Teil der Arbeit an den schon erwähnten Halbfiguren der Apostel und des Heilands an.

Um ihn von Multscher bestimmt zu unterscheiden, möchte ich zunächst die Brustbilder des älteren Jakobus und des Paulus zusammenstellen[1] und — (nach einem alten Künstler-

[1] Die Apostel habe ich nach ihren heutigen Attributen benannt. Es ist sehr wohl möglich, daß diese nicht den ursprünglichen entsprechen.

spruch: an Wasser, Haar und Bart erkennt man eines Künstlers Art) — die den Eindruck beider Büsten stark mitbestimmende Behandlung von Bart- und Kopfhaar vergleichen. Das breite Gewächs an Jakobus Kinn ist flach, ziemlich hölzern, es haftet in seinem Umriß. Der Bart des Paulus ist schmal, sehr elegant, aufgelockert und vom Gewand abgelöst. Das Kopfhaar des Jakobus besteht aus derben, vom Scheitel bis zur Schulter durchgeführten Wellenzügen. Ihre Abgrenzung gegen Stirn und Wange ist unvermittelt. Wie eine Kappe ist der Figur das Haar aufgesetzt, die ursprüngliche Zeichnung blickt überall durch. Der Bildner des Paulus dagegen wühlt in den Haaren. Gerade die Ansätze an den Schädel waren Gegenstand seiner Aufmerksamkeit. Durch wellige Führung, durch scharfe, schattende Unterschneidungen an den Umrissen, weiß er das Plötzliche der Grenzen zu verwischen. Ebenso wie auch der Bart mit dünnen, mehr durch die Farbe als durch die Schnitzerei kenntlich gemachten Lagen beginnt. — Die Führung der Flächen über Stirn und Wange ist abwechslungsreich und, wie die Natur, gesetzlos. Das Fleisch ist weich, die lange, feine Nase zitternd. Lippen und Lidern ist durch kaum merkliche Unebenheiten Leben eingehaucht. Neben diesem Paulus wirkt der Kopf des Jakobus als stumpfe Schülerarbeit. Der Anfänger konnte den Materialcharakter des Holzes nicht überwinden. Auch die Größe der Augen ist bei beiden Figuren verschieden. Der unbeholfenere Bildner suchte durch große, runde Bildung der Sehwerkzeuge, über die Ausdrucklosigkeit des Kopfes hinwegzutäuschen. Die Augen des Paulus sind schmal und lang. Die Orbitalteile der Oberlider sind bei ihm nachgiebig, fleischig — bei Jakobus sind dieselben Formen ohne Leben. — Und wenn wir dann vom Einzelnen zum Gesamten vorwärtsschreiten, den schmalen, hochgewölbten Schädel des Paulus, mit der mehr gewöhnlichen, etwas breitspurigen Kopfbildung des Jakobus vergleichen, des Paulus tiefes, in sich gekehrtes Sinnen mit dem leeren vor sich Blicken des Jakobus, so wird der Unterschied zwischen den zwei ausführenden Künstlern immer deutlicher.

Es ist fast überflüssig zu fragen, welchen Kopf wir nun Multscher zuteilen müssen, welchen seinem Mitarbeiter. Das

ergibt sich schon aus dem Gütegrad beider Werke. Aber auch die eben beschriebene Behandlungsweise des Fleisches, des Haares und des Ausdrucks rückt den Paulus in nächste Nähe des Marienstandbildes und der vier Jungfrauenfiguren der Margaretenkirche.

Unsere nächste Aufgabe ist es nun, die Köpfe der übrigen Apostelfiguren an die zwei Künstler zu verteilen. Wir werden neben Paulus nur noch in Andreas und Bartholomäus eigenhändige Werke Multschers erkennen. Jakobus der Jüngere (Walkerbaum), Philippus (Kreuz), und Judas Thaddäus (Keule) reihen sich wieder unmittelbar dem älteren Jakobus an.

Diese letzten fünf bilden die schwächsten Arbeiten der Folge. Aber nicht immer war Multschers Werkstattgenosse so untüchtig, wie in diesen Köpfen. Matthäus (Beil), Simon (Säge), Johannes, Thomas (Lanze), Petrus bilden nebeneinandergestellt eine Reihe, an der man den raschen Schritt der Entwickelung des Künstlers von Stufe zu Stufe verfolgen kann.

Zuunterst steht der schon behandelte Kopf des älteren Jakobus. Das Schnitzmesser bleibt noch an der Oberfläche des Holzes, der Künstler konnte dem Material keine Weichheit abgewinnen.

Der nächste ist der jüngere Jakobus. Das Haar bekommt mehr Leben, als es bei der vorigen Figur hatte. Neben den großen Augen, werden noch einzelne Mittelchen zur Belebung des Kopfes versucht, die Augenbrauen etwas hinaufgezogen, der Mund vortretend gestaltet. Die Lippen sind ganz schematisch gezeichnet.

Bei dem Kopf des Philippus werden die Belebungsmittel durch ein Runzeln der Stirn und durch eine wulstige Bildung der Augenbrauen vermehrt. Die noch vorgezogenen Lippen werden lebhafter in der Zeichnung. Der Bart aber, klebt noch in der Fläche und ist hölzern. Einen großen Fortschritt zeigt dagegen die Behandlung des Kopfhaares. Es wird in einer großen Masse, nun in der Form einer Haube, dem Kopf aufgesetzt. Die regelmäßige Durchführung der Locken ist von einer erquickenden Strenge. Der Hals, dessen Muskeln bei der vorigen Figur

noch nicht angedeutet waren, ist auch hier noch dünn, aber die Stränge der «Kopfnicker» wurden herausgeholt.

Judas Thaddäus hat dieselbe Haarbehandlung, wie sein Vorgänger. Sein Bart ist jedoch mehr aufgelockert, und durch den Gegensatz der derben Haarsträhnen und der feineren Bartlocken eine gute Wirkung erzielt. Während bisher die Wangenteile kaum modelliert waren, erscheinen hier das erstemal dicke Hautfalten, die von den Nasenflügeln abwärts ziehen. In die Wangen selbst sind Vertiefungen eingearbeitet. Auch sonst wird der Kopf belebter. Der Mund etwas geöffnet, die Zeichnung der Lippen bewegter und zurückhaltender als bisher. Die Linien der Augen sind lebhafter. Die Orbitalteile der unteren Augenlider, die bisher kaum, oder gar nicht angedeutet waren, sind durch leichte Schattenlagen herausgeholt. Das übertriebene Betonen einzelner Teile, wie die wulstige Bildung der Brauen, das Vorziehen des Mundes, wird hier aufgegeben, der Künstler beschränkt sich auf das normale Maß. Er weiß nun auch das Fleisch überzeugender zu gestalten. Der Hals wird stärker, die Muskulatur weniger aufdringlich.

Nach Thaddäus wird der Matthäus entstanden sein. Das Haar, das bisher, wie in einem Beutel gefangen war, beginnt seine festen Formen zu verlieren. Die Strähnen werden dünner, stärker bewegt. Die Täler zwischen ihnen, die bei der vorigen Figur noch regelmäßig, tief und schmal waren, beleben sich allmählich, werden abwechslungsvoll im Querschnitt. Auch der Bartumriß wird aufgelockert. Der Mund ist, wie der des Thaddäus, noch etwas geöffnet, auch die Lippenzeichnung steht noch auf der Stufe des vorigen Kopfes. Die Hautfalten an den Nasenflügeln dagegen, sind schon fleischiger, die am Unterlid eingehender modelliert. Der Kopf geht mehr in die Breite. Außer den zwei Muskelsträngen, die in der Halsgrube zusammenlaufen, werden noch zwei seitliche angegeben. Der Ausdruck ist vertieft.

Der fünfte Kopf ist der des Simon. Bisher war der Künstler nicht in der Durchbildung des Einzelnen bloß, sondern auch in der Erfindung arm. Philippus und Judas Thaddäus sehen sich zum Verwechseln ähnlich, ihre Haar- und Bartform ist gleich. Auch der jüngere Jakobus hat fast denselben Typus. Der ältere Jakobus und Matthäus scheinen wieder die Haartracht vom

Multscherschen Bartholomäus entlehnt zu haben. Mit Simon wird der Künstler interessanter. Er fängt Charaktere zu bilden an. Der Ausdruck nähert sich schon dem einzelner Multscherscher Köpfe. Er wird nicht mehr auf die Teile um die Augen beschränkt, auch den nun wieder geschlossenen Lippen wird Leben eingeflößt, deren noch beibehaltene Zuspitzung gewinnt persönlichen Reiz. Der Grad der Weichheit des Fleisches jedoch ist noch nicht über den des vorigen Kopfes hinaus fortgeschritten. Auch die Stirnrunzeln sind saftlos. Das Antlitz wird vom Haar noch streng gerahmt.

Mit Simon ziemlich auf einer Stufe steht Johannes. Seine Haare sind in neuerer Zeit stark überarbeitet worden, sie scheiden beim Vergleiche aus.[1] Der Ausdruck ist etwas lebhafter, als der des Simon. Die Behandlung des Fleisches aber, die noch hölzernen Runzeln zwischen den Brauen, das noch nicht vollbelebte Kinn lassen diesen Kopf doch als mit dem Simons ziemlich gleichzeitig erscheinen. Nur die Augenzeichnung ist noch etwas belebter, der Hals etwas weicher als dort. Dagegen sind die Lippen wieder schematischer als die Simons. Offenbar, weil sie der Künstler hat idealisieren wollen und weil es schwerer hielt, ganz regelmäßige Züge zu beleben.

Dem Simon noch immer nahestehend ist die Halbfigur des Thomas. Aber endlich wird nun das Haar, durch Unterarbeitung von der Gesichtsfläche befreit. Auch sonst wird

---

[1] Auf diese Erneuerung wurde ich von Herrn Josef Feißtenauer in Sterzing gütigst aufmerksam gemacht, dem ich auch für sonstige, den Altar betreffende Hinweise viel Dank schulde. — Von Johannis Haaren sind nur einige Strähnen am Scheitel ursprünglich. Aber die langweilige Haarteilung vorn, die wie aus Ton geformten Locken an den Seiten sind nicht unserm Künstler zur Last zu legen. Die moderne Arbeit erkennt man sehr gut an der Technik. Die Schnitzer des fünfzehnten Jahrhunderts holten die Locken aus dem Holze heraus, indem sie das Hohleisen bei jeder Locke zweimal im Winkel stachen. Die so entstehenden Vertiefungen sind dann halbmondförmig und laufen unten spitz zu. Der moderne Schnitzer führt das Hohleisen (oder den Geißfuß) den Gräben entlang, handhabt also das Werkzeug einem Grabstichel ähnlich. Diese Gräben sind dann überall gleich breit, ihr Querschnitt ist rund (beim Geißfuß auch eckig). — Man merkt es übrigens der Stirn des Johannes noch an, daß seine Haare, wie die der meisten übrigen Figuren derselben Künstlerhand. früher ins Gesicht fielen. Man darf vielleicht auch annehmen, daß die Ohren, die in verschiedener Höhe sitzen, erst nachträglich aus der Masse der Haare herausgeschnitten wurden. —

es gelockert, an den Enden aufgelöst. Wenn die einzelnen Haarstränge auch immer noch vom Scheitel zur Schulter streng und in regelmäßigen Wellen durchgezogen sind. Aber nun geht das Schnitzeisen doch tief in das Holz. Auch die freigewölbte Stirn ist durchgeformt. An den Augenbrauen sitzen Hautwülste. Die Augen selbst sind nicht mehr mit geometrisch faßbaren Linien gezeichnet. Das Fleisch ist, wenn auch bis zu einem gewissen Grade bloß, weich geworden. Der Ausdruck der schmerzlich zusammengezogenen Lippen stellt noch einen Fortschritt über Simon hinaus dar. Nur die Runzeln an den Nasenflügeln sind auch hier noch etwas trocken.

Nun geht aber von diesem Kopfe aus die Entwickelung nicht mehr in der Richtung auf Multscher zu weiter. Und wie groß da noch der Unterschied von einer eigenhändigen Arbeit Multschers ist, kann uns ein Blick auf Andreas lehren. Was uns bisher als Fleisch und Blut schien, wird nun zu Holz in der Wirkung. Auch der gut geformte Kopf des Thomas kann es mit dem Schädel des Andreas nicht aufnehmen. Diesem schmalen Schädel, in zitterndem Umriß, mit unendlich zart empfundenen Unebenheiten der Hirnschale. Die dünne Nase hat feine Wellungen. Die Uebergänge zum Barthaar, das weich überhängende Oberlid, das Fleischige der Lippen und der Gesichtsfurchen, die Belebtheit der Augenzeichnung zeigt die weit überlegene Art des Meisters. Charakteristisch wirkt das Herausformen des Kinns im Barte, die Weichheit der Kopfbiegung, der schmerzliche Ausdruck des Gesichtes. Bei diesem Werke findet man keine leblosen Winkel. Dagegen ist für den Pseudo-Multscher geradezu bezeichnend, daß er auf minder sichtbare Stellen weniger Aufmerksamkeit verwendet. Bei den Köpfen kann man das an den Nasen sehen: er bohrt die Naslöcher immer rund in das Holz hinein, läßt an der Nasenspitze das Material unbelebt stehen.

Wir empfinden den Gegensatz zweier Temperamente, wenn wir vom Kopf des Andreas zur nächsten Arbeit des Pseudo-Multschers fortschreiten, zu dem Kopf des Petrus. In Einzelheiten, — wie etwa an der immer genaueren Wiedergabe der Halsmuskeln — konnten wir schon eine richtige Naturbeobachtung bei unserm Künstler feststellen. Auch die Schritt vor Schritt

tiefer werdende Charakterisierung nahmen wir bei ihm wahr. Aber alles Frühere ist bloß ein Anfang, der Kopf des Petrus erst zeigt eine gewisse Vollendung. Wir sehen eine vortreffliche Wiedergabe des alten, heißblütigen Apostels, die, wie eine Abschrift der Natur wirkt. Seine Wesensart wird durch den kleinen, geschlossenen Mund, durch die dicke Nase, durch die kleinen, rund geöffneten Augen, wie durch die wulstigen Brauen unzweideutig bestimmt. Diese knappe Schilderung, ist von der idealisierenden Innigkeit und von der scheuen Art Multschers sehr verschieden. So verschieden, wie die Linienkunst der hohen Gotik von der auf sie folgenden Annäherung an die Natur durch die Spätgotik es ist.

In der Technik hat sich der Künstler in diesem Kopfe kaum über die des Thomas hinaus fortentwickelt. Das Fleisch ist zwar um einen Grad noch weicher als dort, seine Formung bereitet aber dem Künstler immer noch Schwierigkeiten. Die derb geschnitzten Haarlöckchen sind dem Kopfe wie ein Kranz aufgesetzt. Auch der Bart ist nicht besser, die Strähnen sind schematisch nebeneinandergeordnet, die Gräben durchgeführt. Die Furchen des Nackens sind ohne Empfindung in die Oberfläche gerissen. Die noch immer harten Linien an den Nasenflügeln, wirken bei diesem verrunzelten Kopf doppelt unwahr.

Aus der Halbfigurenreihe bleibt uns nur noch der Kopf des Christus zu behandeln. Auch dieser gehört zu der Reihe, der von Multschers Werkstattgenossen verfertigten. Dabei mögen die bewegte Stirn und die bewegten Wangen bewußt Multschers Art nachgebildet — oder gar, da es sich um eine wichtige Figur handelte, von dem Meister selbst übergangen worden sein. Auch für die Ausführung der Haare würde man gerne Aehnliches vermuten.[1] Der Gefühlsinhalt dieser Figur aber ist gewiß nicht tiefer als der des Johannes. Die schematische Zeichnung der Augen und der Nase, das hart Eingerissene der Falten am Halse wird man Multscher nicht zumuten. Die Lippen sind bei den Arbeiten des Pseudo-Multschers immer scharfkantig und etwas

---

[1] Es ist auch in den heutigen Holzbildhauerwerkstätten durchaus üblich, daß der Meister minder gelungene Arbeiten seiner Gesellen selbst übergeht.

vorstehend, wie hier. Dagegen läßt Multscher die Lippenflächen fast unmerklich in das Fleisch überlaufen. Ein anderes äußerliches Erkennungszeichen: Multschers Figuren haben steil abfallende Schultern. Bei dem Pseudo-Multscher laden sie weit aus. Am unangenehmsten bei diesem schmalköpfigen Christus.

Schwierig mag die Beantwortung der Frage scheinen, weshalb Multscher die Mittelfigur nicht selber schnitzte, da er doch an den Halbfiguren mitarbeitete. Derartige Ueberlegungen können aber, wie mir scheint, keine stilkritischen Ergebnisse umstoßen. Wir können heute die mannigfachen Möglichkeiten nicht mehr ermessen, die da mitspielten. Sei es, daß bei unsrem Beispiel, der Werkstattgenosse Multschers, ohne den Eingriff des Meisters, die Figuren nicht beizeiten fertigstellen konnte, und daß dieser am Rest noch mithalf. Oder, daß Multscher an der beabsichtigten Ausführung der Christusfigur durch die Aufstellungsarbeiten, oder sonstwie, verhindert ward und sie seinem Gesellen überließ. Er konnte es tun, denn dessen Figuren sind so vortrefflich, daß man sie von den echten Werken des Meisters gewiß nicht auf den ersten Blick unterscheiden konnte.[1] —

Gelegentlich der Behandlung der Berliner Gemälde erwähnten wir, daß Multscher die Ohren außerordentlich unregelmäßig, eher zu groß als zu klein bildete. Die unförmigen Ohren hat nun auch das Christuskindlein auf Mariens Arm und die Ursula der Margaretenkirche. Bei der Paulushalbfigur sind die zur Hälfte sichtbar werdenden Ohren genau von den Formen, wie bei den Engelfiguren in München. Sie sind schmal, länglich, dünn, unten fast spitz zulaufend, ohne Einziehung am Läppchen. In diesen selbst befindet sich eine Mulde. (Bei Bartholomäus und Andreas sind die Ohren ganz verdeckt.) Der Pseudo-Multscher bildet die Ohren in akademischer Form.

Bisher war nur von den Köpfen die Rede. Zu behandeln bleiben noch die Hände und das Gewand. Wir stehen, wahrscheinlich infolge des innigen Werkstattverhältnisses der beiden

---

[1] Vgl. Wickhoff, Kunstgeschichtliche Anzeigen, 1906, S. 55, an einer Stelle, die von Rafaels Anteil an den Loggien handelt: «Niemand kümmerte sich bei der handwerkmäßigen Auffassung von damals, wer das Einzelne ausführte, wenn es nur gelungen im Geiste des Meisters war, bei dem das Werk bestellt war.»

ausführenden Künstler, der Tatsache gegenüber, daß an ein und derselben Figur Kopf und Hände nicht immer von dem gleichen Künstler geschnitzt wurden. Die Hände des Petrus (die, wie wir noch sehen werden, an einer den Blicken sehr ausgesetzten Stelle waren) führte Multscher aus. Von ihm sind auch die Hände des Paulus. Dagegen gehören die Hände der anderen beiden echten Figuren Multschers, die des Andreas und Bartholomäus zu jener Gruppe, die der Pseudo-Multscher schnitzte.

Multschers Art der Behandlung von Händen können wir an den Standbildern Mariens und der vier heiligen Jungfrauen beobachten. Es sind stets schmale Bildungen, mit schmalen, spitz zulaufenden Fingern. Die Nägel so breit, wie die Fingerspitzen selbst. Die dünne Haut läßt das Geäder durchscheinen. Die Muskelschwellungen werden herausgearbeitet. Im ganzen wird (wie bei den Hälsen) mehr Gewicht auf die Erscheinung der Oberfläche, als auf das Hervortreten des Gerüstbaues gelegt. Die Hände sind knorpelig, als ob keine Knochen in ihnen säßen. Das Handgelenk ist immer übermäßig breit.

Diesen Händen gegenüber steht dann der Typus, den Multschers Werkstattgenosse schuf. Dieser ist anatomisch besser verstanden, das Gelenk und die Sehnen sind entschieden herausgearbeitet. Der Form nach ist der Handrücken kurz, er schreibt sich der Figur eines mehr oder minder regelmäßigen Fünfecks ein. Auch die Finger sind kurz. Das letzte Glied immer sehr weich. Die kleinen, runden Nägel sind ringsum in das Fleisch des Fingers eingebettet. Die Knöchel sind stark hervortretende Hügel, glatt, nicht runzelig, wie bei Multscher. Die Furchen des Handtellers sind tief eingerissen. Eine Eigentümlichkeit, die immer wiederkehrt, ist die gerade, unnatürlich scharf gezogene Linie, die die Muskeln des Daumens vom Handteller abtrennt. Das letzte Fingerglied ist fast zu kurz, bei Multscher eher zu lang. [1]

---

[1] Die Länge des Handrückens ist bei beiden Künstlern meßbar verschieden. Sie beträgt bei dem Pseudo-Multscher in den überwiegend meisten Fällen 5 1/2, manchmal 6, höchstens 6 1/2 cm. Dagegen ist die Länge des Handrückens bei Paulus 7 1/2, bei Petrus 9 cm. (Immer vom Handgelenk bis zum Ansatz des Mittelfingers gemessen.) — Bei diesen Messungen, wie auch sonst, ist die große Anzahl jener Hände oder Handteile auszuscheiden, die neu angestückt wurden. Als unzweifelhaft und im ganzen echt

Wie die Form der Hände, so ist auch die Art ihrer Bewegung bei beiden Künstlern verschieden. Selbstverständlich, fast etwas eintönig wirken die Gebärden bei Multschers Werkstattgenossen, ganz eigenartig bei dem Meister selbst. Die etwas verlegene Art, mit welcher die eine Hand Petri zwei Finger der andern faßt, und der weltlich gesittete Geschmack, mit der Paulus sich in den Bart greift, oder seine Finger auf dem Schwertgriff reiht ist von der sich gleichbleibenden Zierlichkeit der Fingerstellung der übrigen Apostel verschieden.

Bei dem Gewand sind wir heute noch schlimmer daran, als bei den Händen. Es stammt fast ganz aus dem achtzehnten Jahrhundert. Diese hügelige, spiralig gewundene und wie Teig fließende Faltenbehandlung, die alle Kanten und Linien verwischt, die gar keinen Stoffcharakter zeigt und die heute leider die Gesamterscheinung der Apostelreihe bestimmt, hat so wenig mit Multschers Werkstatt zu tun, wie mit der Gotik überhaupt. Sie ist von demselben Herrgottschnitzer ausgeführt, der die barocken Untersätze zu den Figuren anfertigte. Man muß nur anderweitige Arbeiten von ihm, wie den Hochaltar der Kreuzkapelle in Sterzing, die zwei leuchtertragende Engel im Lichthofe des Rathauses oder, als besonders bezeichnendes Beispiel, den heiligen Sebastian der Margaretenkirche sehen, dann er-

---

scheinen mir, außer den Händen Petri und Pauli, nur die Linken des Philippus. Thomas und Johannes, die Rechten Simons, Andreas und wieder des Johannes zu sein. Bei den übrigen sind. soweit sie nicht ganz neu hergestellt wurden, entweder zu alten Händen die Finger ergänzt, (diese Hände konnten also mitgemessen werden) oder auch Bruchstücke alter Finger an sonst neue Hände angefügt. — Die Hände Christi mögen durch die eingehende Modellierung der Handrücken, für den ersten Augenblick etwas Bestechendes haben, aber auch sie sind neu. Und außer den Handrücken auch ganz roh behandelt. Sehr verletzend ist das Flache des abgestreckten Daumens. Die Fingernägel sind bäurisch derb. In der Seitenansicht erscheint die Linke wie ein Brett. Im Handgelenk ist der Uebergang der beiden. sich im Winkel treffenden Flächen ganz unbearbeitet. Am Ballen der Rechten ist ein Holzklotz stehen gelassen, eine Freiheit, die sich die alten Künstler auch an verdeckten Stellen nicht erlaubten. (Andreas, Matthäus.) — Zum Teil sind die neuen Hände den alten gut nachgemacht. Aber die Glättung der fast gichtischen Knöchel an den Händen des Pseudo-Multschers wie auch die modern verstandene Anatomie läßt die neuen Arbeiten immer sicher erkennen. So sind die länglichen Muskelerhebungen der Innenflächen der Handgelenke bei ihnen immer herausgearbeitet.

kennt man seine Schnitzweise in den Apostelgewändern bestimmt wieder.[1]

Um so wohltuender sticht dann gegen diese weichliche Masse von Gewändern die strenge Faltenbehandlung bei der Figur des ältern Jakobus ab. Sie ist, bis auf die untersten, unwesentlichen Teile, echt. Die Zerklüftung dieses Gewandes, die tief und fast senkrecht in das Holz hineingearbeiteten Flächen, die scharfen Kanten, die fast zuckende Führung der Linien bezeichnet diese Arbeit im Gegensatze zu den neuen Verschleifungen. Auch die Führung der Randlinien ist verschieden. In den echt erhaltenen Teilen sind diese starr, streng, bei den neuen wellig und charakterlos. Dort werden sie gebogen, da scheinen sie zu fließen. Echt sind zum Beispiel die Linien, die über die Unterarme des Matthäus und des Thomas geführt sind, neu die unter den linken Händen des Andreas, Philippus, Johannes oder des Judas Thaddäus.

Außer bei dem älteren Jakobus ist auch noch das Gewand des Bartholomäus, Paulus und Petrus (in abnehmender Reihenfolge) verhältnismäßig gut erhalten. Wenn ihre Linien auch nicht mehr so wild fahren, ihre Flächen nicht mehr so tief einschneiden, wie bei Jakobus. Wie die Köpfe, so zeigen eben auch die Gewänder die Entwicklung des Künstlers. Andreas Gewand ist wenigstens an der Brust unberührt. Auch bei den andern Figuren sind einzelne Stellen in der alten Form geblieben.[2]

Sowohl diese Einzelstellen, wie die Hauptrichtungen der alten Faltenzüge, die ja gezwungenermaßen stehen blieben, zeigen von der einen Seite, daß alle Gewänder von einer Hand ausgeführt wurden, von der andern, daß sie mit Multschers Originalarbeiten nichts zu tun haben.

Auch das von dem übrigen etwas abweichend geformte Gewand Christi hat Pseudo-Multscher ausgeführt. Die langen Parallelzüge sollten als Gegensatz zu den unruhigen Faltenhaufen

---

[1] Auch die stillosé Haarbehandlung des Johannes wird man dort wiederfinden.

[2] Diese Unterschiede der Gewandbehandlung sind auch in den Abbildungen gut zu sehen, freilich fallen sie nicht so ins Auge, wie bei den Figuren selbst. Diese sind in Silber gefaßt und das spiegelnde Licht mildert auf der Photographie alle Gegensätze.

der Apostel wirken. Man muß sich nur den Grundriß oder einen Querschnitt dieses Gefälts vergegenwärtigen um wieder die scharfen Unterschneidungen des Pseudo-Multschers zu erkennen. Einzelne Flüchtigkeiten an halbverborgnen Stellen, wie die Flächen am inneren Teil des linken Aermels, oder dessen gefühllos gezeichneter unterer Umriß zeigen wieder die größere Sorglosigkeit des Künstlers.

Nun fragt man sich aber, wie es denn möglich sei, daß zu den echten Köpfen Multschers schmalere Schultern, als zu denen des Pseudo-Multschers gehören, da doch dieser sämtliche Gewandteile schnitzte. Einen Zufall kann man nicht annehmen, denn auch die übrigen Figuren Multschers haben abfallende Schultern. Man wird vermuten müssen, daß der Meister, zur höheren Wirksamkeit der Köpfe auch die nächstliegenden Teile aus dem Groben herausschnitzte.

Mit Petrus ist die Reihe der Arbeiten des Pseudo-Multschers nicht abgeschlossen. Die Margaretenkirche bewahrt in einem Kasten hinter dem Hochaltar zwei Perlen seiner Kunst, die bisher unbekannt geblieben, doch zu dem Interessantesten gehören, was uns der ehemalige Hochaltar heute noch bietet. Sie stellen die heiligen Bischöfe Cassian und Nikolaus von Bari vor (Taf. 7) und sind von einer verblüffenden Charakteristik, die über das noch hinausgeht, was uns der Petrus schon bot. Sie geben uns die weiteren Punkte der Entwickelungsbahn ihres Meisters an, und zeigen, wie sie einem andern Zielpunkte zustrebt, als die Entwicklung Multschers. Dieser sucht den Ausdruck zu vertiefen und das Material in einer in Deutschland bisher selten dagewesenen Weise zu verlebendigen. Der andre war «in der Kunst der Zweite» und konnte seinen Figuren nicht das Leben, wie Multscher, einhauchen. Dafür beobachtet er die Natur besser und ahmt sie in einer Weise nach, die vor dem Chorgestühl des Münsters, in Ulm ein Höchstes bedeutet. Multscher ist in der gotischen Stilisierung befangen, sein Genosse von den neuen Strebungen erfüllt. Dementsprechend zeigen Multschers Figuren im Ausdruck immer etwas in sich Gekehrtes, von der Wirklichkeit Abgerücktes. Sein Genosse trachtet nach unmittelbarer Berührung mit der Seele des Be-

schauers. Ein ähnlicher Unterschied, wie der eingangs dieser Arbeit zwischen Moser und Witz festgestellte.

Die Behandlung der Einzelheiten bestätigt dann, daß die heiligen Bischöfe nicht von Multschers Hand herrühren können. Die Haare, die den Pseudo-Multscher immer gut kennzeichnen, sind hier fast ganz verdeckt. Aber der sichtbar werdende Haaransatz ist immer noch ohne Uebergang. Das Holz ist gewiß lebendiger, als in allen bisher behandelten Büsten des Künstlers, aber die Wölbungen an den Wangen, am Oberlid, bei den Nasenflügeln immer noch geometrisch zu sehr faßbar. Dafür ist die welke Greisenhaut des Nikolaus, die erlahmte Muskelkraft seiner Lippen, die Schlaffheit der Hautsäcke um Nasenflügel und Mundwinkel von einer Charakteristik, die etwa an Mantegna erinnert und die von Multscher niemals erreicht wurde. Cassian wieder, stellt mit seiner kurzen, stumpfen Nase, der sehr langen Oberlippe, dem weichen, vielrasierten Kinn, einen zweiten Bischoftypus vor. Auch die Ohren werden zur Kennzeichnung des Alters verwendet. Sie sind ziemlich flach und groß. Sie zeigen mit den Ohren der Apostelhalbfiguren allerdings keine Verwandtschaft. Sie sind aber auch unter sich so sehr verschieden (sogar bei ein und derselben Figur), daß man hieraus nichts schließen kann und sie eben als Versuche zur Verdeutlichung der Schilderung betrachten muß. (Vgl. S. 100.) Aus demselben Grunde sind die Hände von denen der Apostel verschieden. Es sind verfallene Greisenhände mit Gruben an Stelle der Muskeln.[1]

Seiner Art am treuesten blieb der Künstler in der Behandlung des Gewandes. Denkt man sich durch diese Falten einen Querschnitt gelegt, so erhält man eine ähnliche Linie, wie bei Jakobus dem Aelteren. Sie springt heftig aus und ein und bildet an den einwärts gelegenen Stellen scharfe Winkel. Diese Quer-

---

[1] In Betracht kommen nur die Hände des Cassian. Auch bei ihm sind die Finger ergänzt. Die Hände des Nikolaus sind ganz neu. Aber auch die echten Hände sind schwammig, sie zeigen weniger Strenge als die Köpfe, und man muß vielleicht auch da an eine moderne Ueberarbeitung denken. — Neu ist auch das Buch des Nikolaus mit den Broten. Einer Ueberlieferung nach soll die Figur früher den hl. Vigilius, ersten Bischof von Trient, vorgestellt haben.

schnittlinie, hängt unmittelbar mit der Technik des Künstlers zusammen. Er arbeitet mit dem Flachmesser glatt ins Holz hinein. Multscher bediente sich für seine runden Faltenmulden anderer Werkzeuge. — Der Faltenschwulst am linken Arm des Nikolaus fand sich schon bei dem jüngeren Jakobus, (wenn auch dort überarbeitet). Die scharfen Zickzackführungen des Gewandes, wie an Cassians Unterarm, sind bei den Aposteln häufig zu sehen (Petrus, Bartholomäus u. a. m.). Als kennzeichnend wäre auch auf das spitzwinkelige Dreieck bei Cassian rechts hinzuweisen. Es kommt, samt den unmittelbar anschließenden Faltenrücken, bei dem älteren Jakobus dreimal nebeneinandergesetzt vor (über dessen linken Arm).

Dieser Reihe von Halbfiguren schließen sich noch zwei an, die ebenfalls von Multschers Werkstattgenossen ausgeführt wurden. Jene zwei, die heute zu Vollfiguren umgestaltet, neben dem Marienstandbild auf dem neuen Hochaltar der Sterzinger Pfarrkirche stehen (Taf. 8). Sie sind zu einer Barbara und Margareta ergänzt. Freilich nicht in ihrem ursprünglichen Sinne. Barbara war unter den Vollfiguren des Altars schon vertreten. — Außer den Attributen ist auch der rechte Arm Margaretens neu.

Die Figuren waren bisher Multscher zugeschrieben. Die Momente, die sie von dessen echten Werken unterscheiden, fielen auf. Sie wurden auf Ueberarbeitungen jenes Bildhauers zurückgeführt, der die halben zu vollen Figuren ergänzte.[1] Diesen Weg der Deutung möchte ich um so weniger betreten, als die unteren, neuen Falten, Multscher ähnlicher, als die oberen sind. Sie sind viel weicher als die oberen, obwohl sie doch jenen angepaßt werden sollten. Ihrem Verfertiger kann man also die Strenge des oberen Gefälts nicht auf Rechnung setzen. Sie zeigen auch, mit der uns schon bekannten Faltenart des Pseudo-Multschers jede nur wünschbare Aehnlichkeit. Wir finden wieder die ihn kennzeichnenden Querschnitte, wieder die etwas hölzerne Behandlung der flachen Gewandteile. Der übertriebene Bausch an Barbaras linken Arm ist den Falten, die sich rechts

---

[1] Vgl. Reber, a. a. O., S. 38.

am Pluviale Cassians bilden, analog. Die etwas steif, aber bestimmt geführten Randlinien, entsprechen denen bei den Bischöfen und Apostelhalbfiguren.

Wo wir diese Figuren in die schon aufgestellte Entwickelungsreihe einzustellen haben, ergibt ungefähr schon das Gewand. Es ist nicht so arg zerklüftet, wie das des Jakobus, aber auch nicht mit jener Stilsicherheit behandelt, wie das Cassians. Die feste Gesichtsbegrenzung durch das Haar, dessen strenge Durchführung, andererseits wieder der schon verlebendigte Ausdruck sagen uns, daß sie etwa mit Simon oder Thomas gleichzeitig entstanden sein werden.

Die Ausführung ist im allgemeinen flüchtiger, als bei den Apostelhalbfiguren. Die Haarsträhnen sind derb, an den flachen Teilen des Gewandes glaubt man jeden Messerschnitt zu fühlen. Auch die Hände sind oberflächlicher. Die Sehnen sind zwar herausgearbeitet, aber das Ganze bleibt etwas hölzern. Die Größenverhältnisse der Hände sind von denen der Apostel ebenfalls verschieden.

Die Zierlichkeit der Fingerstellung dagegen steht auf der Stufe der Apostel. Auch das stumpfe Ansetzen der Linken der Margareta an das Gewand, ist von derselben Art, wie bei den Händen Cassians oder des älteren Jakobus. Mit diesen Händen ist die Hand Mariens zu vergleichen, die am Gewand sich einwärts rundet und bei der der entstehende Schatten den materiellen Zusammenhang verwischt.

Ein Vergleich der Köpfe der zwei Halbfiguren mit dem Kopfe der Maria liefert dasselbe Ergebnis, wie die Nebeneinanderstellung des Paulus und Jakobus schon lieferte. Die Unterschiede in der Wölbung der Stirn, in der Empfindung für den Mundschnitt, für die Beweglichkeit der Nasenflügel, für den Muskelbau des Halses sind dieselben, wie bei den übrigen Figuren der beiden Künstler.

Außer diesen Halbfiguren ist mir in einer Abbildung noch ein Standbild Johannes des Täufers bekannt geworden, das alle bezeichnenden Merkmale des Pseudo-Multschers zu tragen scheint und das vor acht bis neun Jahren aus Sterzinger Privat-

besitz an den Maler Etthofer verkauft wurde.[1] (Taf. 9.) Der etwas trübe Ausdruck, die Festigkeit der Fleischteile, die haubenförmig gestalteten und in strengen Wellen geführten Haare, deren scharfes Absetzen gegen das Gesicht, die zwischen den Bartsträhnen durchgezogenen Gräben, die Bestimmtheit der Zeichnung von Augen und Lippen, lassen die zeitliche Nähe der Apostelhalbfiguren erkennen. Auch die in die Stirnmitte fallende Locke kommt bei denen öfter vor. Der Kopf setzt wieder auf breite Schultern auf. Die Hand ist noch sehniger als bei den Aposteln. Die naturalistischen Neigungen des Künstlers ließen sich das Abgehärmte des Täufers, in der Hand wenigstens zu schildern nicht entgehen. Die altertümliche, scharf umgebogene Bewegung der linken Hand findet sich ähnlich bei Cassian wieder. — Der Gesamtumriß ist, wie bei den Aposteln und Bischöfen, bestimmt gerundet.

Die Faltenmasse unter der Linken hat bei Nikolaus seine Parallele. Aber sonst zeigt der Gewandwurf motivisch weniger mit den Halbfiguren Verwandtschaft, er ist ziemlich genau der Marienfigur nachgeahmt. Freilich nicht ohne wieder den Unterschied der Gemütsart beider Künstler zu zeigen. Das harmonische Faltengehänge links der Maria ist in ein regelloses Geschiebe steiler Faltenberge umgewandelt worden. Man kann das verschiedene Liniengefühl beider Künstler gut in die Empfindung bekommen, wenn man den Lauf der Randlinien bei beiden Standbildern verfolgt. Die Doppelschlinge, die diese beidemal an derselben Stelle bildet, ist bei dem Täufer in fester Form gebogen, bei Maria fließt sie leicht hin. Die Wellen unter der linken Hand sind beim Täufer regelmäßig, streng. Es ist auf die Wirkung der Linie abgezielt worden. Bei Maria nimmt an derselben Stelle die wellige Bewegung der Fläche die Aufmerksamkeit in Anspruch. Die über das Postament fallenden Gewandenden sind beim Täufer viel knapper, als bei Maria.

Neben diesen zwei Hauptgruppen von Arbeiten am Altar, werden wir noch eine dritte, kleinere zusammenstellen können,

---

[1] Dessen Sammlung soll in München versteigert worden sein. Es war mir aber leider nicht möglich den Weg der Statue weiter zu verfolgen.

deren Zuteilung weder an Multscher möglich ist, noch an seinen Hauptgehilfen. Zu dieser Bildgruppe gehören vier Werke. Zwei von ihnen fand ich mit den erwähnten zwei Engeln zusammen am Theaterboden des Sterzinger Rathauses. Es sind zwei Halbfiguren von männlichen Heiligen. Der einen ist der Kopf und die rechte Hand abgesägt und verloren, der anderen fehlen Hand, Nase und einige Haarsträhnen. (Taf. 9.) Diese stellt einen jugendlichen gekrönten Heiligen mit vollem Lockenhaar dar. Er hat einen roten Mantel an und ein goldgesticktes Untergewand, das nur am Halse und an den Aermeln sichtbar wird. Die linke, fehlende Hand war vor die Brust geführt, die rechte ist im Mantel verborgen. Die ohne Kopf gefundene Figur ist ähnlich gewandet und das Gegenstück der andern. Ihre Gebärde entspricht symmetrisch der der ersten.

Wenn wir im Ausdruck der Figuren des Pseudo-Multschers schon, eine größere Unmittelbarkeit Multscher gegenüber feststellen mußten, so können wir diesen gekrönten Heiligen herausfordernd nennen. Das liegt in den Augen, es soll uns für die Ausdrucksarmut des übrigen Kopfes entschädigen. Das Gesicht ist aufgedunsen und das Schwammige des Kopfes steht zu den straffen Linien an den Nasenflügeln und zu der an der Kinnlade knapp anliegenden Oberlippe in verletzendem Gegensatze. Das Fleisch bleibt ohne Leben, die Fettmassen (die am eng genestelten Kragen sogar überquellen) werden uns nicht glaubhaft geschildert. Die angeschwollenen Oberlider und Lippenteile bleiben hölzern. Die Fältchen, die am Unterlid ziemlich roh aus dem Holz herausgestochen sind, vermehren noch die Widersprüche, die dieser Kopf in sich trägt. Wie die Fettmassen, so ist das massige Haar eine Uebertreibung. Die Locken sind, in der Untensicht, schematisch gereiht. — Bei beiden Figuren ziehen ganz derbe Röhrenfalten, ohne jede Belebung und ohne jeden Rhythmus abwärts. Am Arm sind sie in scharfen Winkeln gebrochen.

Für diese Eigenschaften kann ich nun weder in der durchgeistigten Kunst Multschers eine Parallele finden, noch in der strengen Linienführung seines Hauptmitarbeiters. An den ersten kann man ja gar nicht denken, aber ebensowenig haben die Figuren in der für den Pseudo-Multscher aufgestellten Entwick-

lungsreihe eine Stelle. Auch als Vorstufe des Jakobus kann man sie nicht ansehen, denn unser Künstler entwickelt sich in der Behandlung von Gesicht und Haar, vom Trockenen und schwach Modellierten, zu immer stärkeren Schattenlagen. Somit kann der ausführlich durchgeformte Haarschwulst und die Hypertrophie des Fleisches dieses Heiligen nicht vor dem Jakobus stehen.

Am meisten Verwandtschaft mit diesen zwei Figuren zeigen die in der Spitalkirche aufgestellten Bildsäulen der zwei heiligen Ritter Georg und Florian. Es fiel schon Lübke auf, daß diese in der Haltung steifer als die übrigen Figuren seien. Auch Reber hält sie für geringer als die andern.[1] Reber suchte sich das «durch ihren dermaligen Zustand, wie die spätere Uebermalung» zu erklären. Er bemerkt, die Naturwiedergabe sei in der Rüstung strenger, als im Gewand der weiblichen Figuren, und fügt hinzu, daß es möglich sei, daß der Meister Nebenfiguren und im besondern die Einzelheiten der Rüstung Gesellenhänden überließ.[2]

Es ist festzustellen, daß der Florian bedeutend besser, als der Georg durchgeführt ist. Dies zeigt sich an der Fleischbehandlung, besonders deutlich aber an den Haaren. Der Tracht nach sind diese dem jugendlichen, gekrönten Heiligen ähnlich geformt. Und in der Durchführung hat das Haar des Georg und des Heiligen mehr Verwandtschaft, als das des Georg und Florian. Das Haar dieses letzten geht unmittelbar mit dem der Köpfe des Pseudo-Multschers zusammen. Es ist in festem Umriß geschlossen, die derben Strähnen sind streng geführt. Dagegen sind die Haare Georgs schon im Umriß zerhackt, die Wellen sind feiner, spiralige Locken fallen, wie bei dem gekrönten Heiligen in die Stirn. Auch das Zusammenschnecken und spitze Zulaufen der Haarstränge ist wie bei dem Heiligen.

Außer dem Haar zeigt noch die Fleischbehandlung bei den Rittern deren Zusammenhang mit den jugendlichen Heiligen.

---

[1] Lübke, Allgemeine Zeitung 1883, Beilage Nr. 205; Reber, a. a. O., S. 37.

[2] B. Riehl, Die Kunst der Brennerstraße, 1898, S. 94 bemerkt ebenfalls die schwache Haltung der zwei Figuren, hält sie aber, wie mir scheint ohne hinreichende Gründe, für Arbeiten vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Wenn sie im Gesichte auch nicht so übermäßig fett, wie der behandelte Kopf sind, so haben sie doch etwas Aufgeblasenes. Der Wulst am Oberlide, der derbe Nasenansatz, die dicken Lippen, die starke Einbuchtung der Unterlippe am Kinn, des Kinns volle, runde Formen, sein plumpes Ansetzen an den fleischigen Hals, der übermäßig starke Nacken sind weitere Uebereinstimmungen. — Für das Gewand der Heiligen bietet die Rüstung freilich keine Analogie, wenn auch die starren Biegungen des hervorblickenden Wamses an die Faltenzüge der Halbfiguren erinnern. Diese sind auch in ihrer Haltung, wie die Ritter, ausgeschwungen.

An Ausdruckskraft jedoch, übertreffen Florian und Georg bei weitem den jugendlichen Heiligen. Man wird wieder annehmen müssen, die besseren Figuren wären in einer späteren Zeit entstanden. Aber auch so bleibt noch die Schwierigkeit bestehen, wieso der Florian den Georg soweit übertrifft. Ich finde nur den Ausweg, auch hier eine Arbeitsteilung anzunehmen. Die Haare des Florian erinnern sehr stark an den Pseudo-Multscher. — Auch den ganz vorzüglichen Drachen des h. Georg wird man dem Manne nicht zuschreiben, der die weichlichen Köpfe der Heiligen arbeitete. An diesem Drachen ist das Organische betont, die Muskeln, die Rückenwirbel mit großer Kraft herausgearbeitet. Vorzüglich sind auch die Beine und die festen Krallen an den Katzenpfoten, die Lefzen, wie die sterbend nach oben verdrehten Augen. —

Wollte man aber den Versuch etwa machen die beiden heil. Ritter ganz in dem Werke des Pseudo-Multschers unterzubringen, so würden die, bei den zwei männlichen Büsten schon erwähnten Schwierigkeiten noch wachsen. Denn der schwermütige Ausdruck der Ritter, die gute Haarbehandlung Florians und die zu sehr ausgeführte Georgs könnten wieder nicht vor dem ältern Jakobus angesetzt werden. Haben wir aber mit dem Jakobus die Entwickelungsbahn des Künstlers betreten, so findet sich auf ihr auch für die heiligen Ritter kein Ort.

Man wird so immer mehr zu der Ueberzeugung gedrängt, daß Nebenstücke häufig von besseren Künstlern, als die Hauptteile ausgeführt wurden und daß die Mitarbeiterschaft an einer

Figur oder an einer Figurenreihe, sich durchaus nicht immer in der gerade einfachsten Weise darstellt.

Die Schnitzwerke des Sterzinger Altars sind aus verschiedenen Holzarten verfertigt. Es wurde für sie Kirsch-, Fichten- und Zirbelholz verwendet; als das Material der Engel in München gibt der Katalog Lindenholz an. Die einzelnen Bildwerke sind dann entweder ganz aus einer Holzart, aus Kirsch- oder Zirbelholz, oder es wurden die wichtigeren Teile einer Figur aus dem harten Kirschholz geschnitzt, die minder wichtigen aus weichem Holz angestückt. Und nun stellt es sich heraus, daß die eigenhändigen Werke Multschers aus Fichtenholz ergänzt wurden (Rückenteile der Hohlfiguren der vier heiligen Jungfrauen, Seitenteile der vorhangtragenden Engel), die Werke des Pseudo-Multschers aber aus Zirbel. Ebenso gehören die ganz aus Zirbelholz geschnitzten Figuren ausschließlich Pseudo-Multscher an.[1] Zirbelholz ist aber ein Alpenprodukt, das in Ulm in alter Zeit nicht verarbeitet wurde.[2] Wir werden somit annehmen müssen, Multscher habe in Tirol eine Werkstatt unterhalten, dem sein Mitarbeiter, eben unser Pseudo-Multscher, vorstand.[3] — Mit dieser Annahme gehen auch die urkundlichen Ueberlieferungen sehr gut zusammen.

In dem ältesten «Raittpuech» der Stadt Sterzing sprechen, im Zusammenhange mit dem Altarwerk, Eintragungen aus den Jahren 1455 und 1456 von Ritten nach Innsbruck.[4] Einmal ist von der «lönng' der tafel zu schreibñ» die Rede (1456). Reber meint, die Bemerkungen bezögen sich lediglich auf Herstellung des Altarschreins, der Gehäuse und Tabernakeln. Man wundert sich, daß der Schrein für den 1458 aufgestellten Altar 1455 schon bestellt worden wäre. Und dann, wo wurde eigentlich die Länge der Tafeln geschrieben? In Sterzing waren sie ja noch nicht.

---

[1] Die heiligen Ritter und die zwei jugendlichen Heiligenhalbfiguren sind ganz aus Kirschholz.

[2] Dies wurde mir von dem Herrn R. Lorenz, langjährigen Münsterwerkmeister in Ulm gütigst bestätigt, dem ich auch für sonst bewiesenes, stets freundliches Entgegenkommen viel Dank schulde.

[3] Vgl. hiegegen Reber, a. a. O., S. 6. — Die Rückwand, auf welche das Jüngste Gericht, doch wahrscheinlich in Ulm gemalt wurde, ist aus Fichtenholz, seine geschnitzten Teile sind aus Kirschholz aufgesetzt.

[4] Vgl. Fischnaler, a. a. O., S. 133 und Reber, a. a. O., S. 4 ff.

Oder sollte der Schreiner in Innsbruck schon das Maß gehabt haben, bevor es die Sterzinger hatten? — Nach unserer Annahme würde die betreffende Stelle so zu deuten sein, die Sterzinger schickten in die Innsbrucker Zweiganstalt Multschers, um die Tafellänge, die aus dem Entwurf für den Altar sich ergab, zu verzeichnen. Vielleicht, um in dem seit 1450 fertiggestellten Chor, den steinernen Altarkern aufstellen zu können. — Weshalb aber Multscher in Innsbruck und nicht in Sterzing eine Werkstatt errichtete (vgl. Reber, a. a. O.) wissen wir freilich heute nicht. Es stehen aber wieder Vermutungen reichlich zu Gebote: vielleicht hatte er mehrere Arbeit für die Gegend von Innsbruck. —

Interessant ist auch die Tatsache, daß gerade jene Apostelfiguren, für die sich stilistisch eine frühe Entstehungszeit ergab, daß die beiden Jakobus und Philippus also, aus reinem Zirbelholz geschnitzt sind. Die späteren sind entweder aus reinem Kirschholz (Christus und Petrus), oder aus Kirsch- und Zirbelholz zusammengeleimt. Der junge Künstler begann also die Arbeit in Weichholz und griff erst später zu härterem Material. Multschers ergänzende Arbeit an den Aposteln (wie etwa Petri Hände) kann in die Zeit gefallen sein, für welche sein Aufenthalt in Tirol verbürgt ist (1458).[1]

Außer den Bildwerken sind auch noch einige Architekturteile zu erwähnen, die vom ehemaligen Hochaltar auf uns kamen. Der im Lichthof des Rathauses aufgestellte Rückenteil wurde schon erwähnt. Am Theaterboden fanden sich mit den Statuen noch zwei verschieden hohe Fialenhelme, ein Baldachin und eine turmartige Bekrönung eines Baldachins oder Tabernakels (Taf. 5). Die beiden letzten bauen sich auf einen Grundriß eines halben Sechsecks auf. Der Baldachin hat senkrechte Wände, mit spitzbogigen, von Kielbogen gekrönten Ausschnitten und kleinen Fialen in den Ecken. (Die Seitenteile fehlen zum

---

[1] Die Bestimmung der Holzarten geschah durch den sachkundigen Sterzinger Holzbildhauer Herrn Josef Feißtenauer. Er konnte auch bestimmen, daß die Seitenteile der vorhanghaltenden Engel aus deutschem Fichtenholz geschnitzt sind. Dieses hat breitere Jahresringe als das langsam wachsende tiroler Holz.

Teil.) Der Querschnitt des Bekrönungsteiles ist kielbogenförmig, er endet in einer Kreuzblume.

Im Besitze des Herrn Josef Feißtenauer in Sterzing befindet sich noch ein vergoldetes, ganz durchbrochenes Konsolenvorsatzstück, mit Fischblasen und Dreipässen, das ebenfalls zu dem Hochaltar der Pfarrkirche gehörte. Seine Verzierung entspricht in Form und Arbeit der des vergoldeten Rückenteils.

c) Multschers Anteil.

Bisher ist der Beweisführung vorgreifend angenommen worden, der Meister der holzgeschnitzten Hauptgruppe des Altars sei Multscher gewesen. Der Maler der Tafelbilder blieb unbezeichnet. Nun gilt es nachzuweisen, daß wir Multscher tatsächlich als den Verfertiger der mit seinem Namen benannten Werke zu betrachten haben, daß er aber nicht zugleich als Maler der Flügelbilder angesehen werden darf.

Zu diesem Zwecke wird es nun nötig sein, die Multscher zugeteilte Bildgruppe mit den Gemälden stilistisch zu vergleichen.

Was nun im Gesamteindruck schon vielfach auffiel, ist die geringere Güte der Gemälde.[1] Wenn wir den Empfindungsgrad, der sich in den Schnitzwerken äußert, in Worte umsetzen wollen, so werden wir von Tiefe und von Feinheit sprechen müssen, wogegen die Figuren der Bilder, wie wir sahen, recht oberflächlich aufgefaßt und wiedergegeben sind.

Die Skulpturen haben eine weiche Biegung in ihrem Körper. Sie sind noch ausnahmlos von der gotischen Linienmelodie beseelt. Hiezu im Gegensatze sind die Gestalten der Bilder starr. Selbst Figuren, wie die Maria der Verkündigung oder der Christus am Oelberg, bei denen eine weiche Körperhaltung beabsichtigt wurde, erscheinen den plastischen Teilen gegenüber spröde. Von der Sprödigkeit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Die schmelzende Empfindung der Multscherschen Schnitzwerke dagegen geht bis in jede Gebärde. Wie ein Schwert, eine Zange, die Pfeile oder ein Gewandende gehalten werden, das ist immer von einer schleichenden, gotisch weiblichen Art. Be-

---

[1] So Haack, Wilh. Schmidt, a. a. O.

zeichnend scheint mir dafür das häufig wiederkehrende Auswärtsdrehen der Handfläche, wie bei Maria, bei Ursula und beim Christkind. Ebenso wie in der gotischen Haltung der Kopf sich in eine dem Oberkörper entgegengesetzte Richtung neigt (die gotische S-Linie), wird auch die Hand im Gelenk gerne noch einmal auswärts gedreht. Beide zusammen ergeben erst die gotische Harmonie. Die Linie des Armes gleitet oft, ohne Andeutung des Gelenkes, in die Hand über. Die Gebärden der Gemälde sind durchweg energischer. Die Handbewegung der Barbara ließe sich unmittelbar mit der der Verkündigungsmaria vergleichen. Die erste hat im Handgelenk einen rechteckigen Biegungswinkel. Das ist eine für die Gotik sehr charakteristische Bewegung, in echt gotischer Ueberschreitung der Möglichkeiten. Hiegegen ist derselbe Winkel bei der Maria der Verkündigung in den natürlichen Grenzen gehalten. (Vgl. dagegen das Dombild Lochners, wo die Hand im Gelenke noch ebenso, wie bei der Barbara gebrochen ist.)

Der fast aufdringlichen Zierlichkeit der Gebärden der Gemälde, steht eine scheue Zurückhaltung in den Schnitzwerken gegenüber. Und mit ihrem hochgotischen Charakter geht dann auch ihr Lächeln Hand in Hand.

Das Gewand ist in den Skulpturen schwer und reich. Wie ein Wasserfall strömen die tiefgefurchten Falten Mariä abwärts. Die Oberfläche ist aufgewühlt und hat eine flimmernde Lichtführung. So zeigt sich auch hierin die mehr altertümliche Art der geschnitzten Teile. Sie haben noch die Tracht und zeigen den Kunstgeschmack der vergangenen Jahrzehnte. Dagegen ist in den Gemälden die Behandlung des Gefälts trocken. Dem knapperen Geschmack der zweiten Jahrhunderthälfte entsprechend. Dem Auge werden lange Linienbahnen geboten, und zwischen den einzelnen Falten ist das Gewand flach gedrückt. Das Gefühl für die Tiefendimension ist gering. Und gerade von einem Bildhauer sollte man doch Empfindung für Körperlichkeit erwarten. — Die stehende Marienfigur hält ihr Gewand zwischen Unterarm und Leib geklemmt. Das Motiv kehrt in den Schnitzwerken öfter wieder. In der Geburt wird dasselbe Motiv nun auch verwendet. Während aber in den Schnitzwerken ein reiches Faltengeschiebe unter dem Arm entsteht, kommt der Maler über

ein trocknes Häufen von ein paar geradegezogenen Falten nicht hinaus. Ebenso läßt sich Mariens Kopftuch aus der Darstellung ihres Todes oder aus der Anbetung der drei Könige mit dem der Skulptur vergleichen. Dort ist es höchst nüchtern, hier ein weich fallendes Gewandstück.

Die Falten begegnen sich in den Bildern in scharfen Ecken. Bezeichnend ist das häufige steife Umlegen der Ränder, wie bei Petrus oder bei dem Bettuch in Mariens Tod, bei der Maria der drei Könige, bei Christus am Oelberg, bei Simon in der Kreuztragung oder bei einem der Spötter in der Dornenkrönung. In der Verkündigung allein kommt dies knappe Umfalten viermal vor (vgl. S. 67). Dieses Motiv findet sich in den Skulpturen nie. Zu vergleichen wäre der an einer Stelle ebenfalls umgefaltete Rand von Mariens Mantel etwa, der einer viel schmiegsameren Empfindung entsprungen ist. Es wurde auf die wellige Bewegung des Randes sowohl, wie auf die der ganzen Fläche abgesehen. Sie äußert ein Gefühl, das wieder dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts entspricht.

Auch die Empfindung für den Stoff ist verschieden. Der Maler behandelt ihn papiern und steif, in den Schnitzwerken ist er fallend und voll. In den Gemälden werden auch eher Gegensätze gesucht. Das Gewand fällt in der Regel glatt, bis es auf den Boden auftrifft. Erst unten werden die Falten zu einem gleichmäßigen Ornament geordnet. Derartig flache Teile findet man in den Skulpturen nie, und ihr gleichmäßig belebtes Faltenwerk steht zu den Bildern wieder im Gegensatze.[1]

Während man sich in den Skulpturen nie versucht fühlt, dem Einzelmotiv zu folgen, weichen in den Bildern die Linien immer wieder eigensinnig von der Gesamtführung ab, und zwingen so das Interesse des Beschauers ihnen zu folgen. Be-

---

[1] Aus der Verschiedenheit der Faltenbehandlung bei der Maria und den andern Skulpturen, hat Reber (a. a. O.) die Möglichkeit ersehen, daß die Marienstatue später entstanden sein könnte als die Heiligenfiguren. Schmarsow (a. a. O., S. 35) widerspricht schon dieser Vermutung. Auch ich kann durchaus nicht finden, daß das Gefält Mariens auf einer entwickelteren Stufe der Kunst stünde. Schmarsow meint dann (S. 56), im Anschluß an Reber, die Mitarbeit einer jüngeren Kraft annehmen zu können, die auch den Kopf der Katharina und Gewandteile der Barbara ausgeführt hätte. Auch diese Annahme ist, wie mir scheint, ungerechtfertigt.

sonders bezeichnend ist ihr Lauf in dem unteren Teil des Mantels Maria der Verkündigung und der der Geburt, oder im übergeschlagenen Bettuch des Marientodes. Rückläufig ist auch die große Falte an Mariens Obergewand im Dreikönigsbild unten. Es ist hier stets die Linie, die die Stimmung angibt. So in den langgezogenen Parallelen des Mantels der Maria der Verkündigung, oder in dem rührenden Zuge des Gewandes Christi am Oelberg. In den Schnitzwerken finden wir dagegen die welligen Zusammenklänge der Gotik: Ein einmal angeschlagenes Faltenmotiv wird rhythmisch wiederholt. Es spricht nicht mehr die einzelne Linie, sondern die Art ihrer Folge. Man möchte von Melodie und von Harmonie sprechen.

Einen andern Gegensatz zwischen Schnitzwerk und Bildern findet man in dem Gefühl für die Masse. Die Körper sind in den Holzfiguren schwerer und auch in den Verhältnissen gedrungener, in den Bildern schlanker und beweglicher.[1] Auch die Köpfe sind dort fleischiger. Die Haare fallen in dicken Strähnen. Und wenn einmal die Haartracht fast dieselbe ist, (wie beim Verkündigungsengel und der Barbara), beim Johannes der Kreuztragung und den Engeln von München, so ist der Unterschied um so auffallender. In den Bildern sind die Haare drahtig, ein dünnes Gerinnsel sorgfältig geordneter Locken, massig und weich in den Skulpturen. Auch die Hände sind dort aus Teilen zusammengesetzt, hier als ein Ganzes empfunden.[2]

Die geschnitzten Gesichtsflächen sind bis in die Einzelheiten hinein bewegt und in der Bewegung belebt. Die feinen Schattenspiele sind für die Skulpturen geradezu bezeichnend. Dagegen sind die Einzelheiten in den Bildern, wenn auch häufig von edlen Formen, so doch durchweg schematisch, die Wangenflächen der Männer und Frauen flach, hölzern fast. Es wären Multschers Apostel mit den Aposteln des Marientodes etwa zu vergleichen.

---

[1] Vgl. Schmarsow, W. Schmidt, a. a. O.

[2] Hieher gehört auch, wie eine Gewandagraffe verschieden behandelt wird. In der Skulptur ausnahmlos in einfachen Formen, in den Bildern reich mit Perlen besetzt. Wie sich in den Skulpturen auch die peinliche Sorgfalt der Bilder (vgl. S. 64) niemals finden läßt.

Die Zeichnung eines Mundes, eines Auges, einer Nase oder der Brauen ist in den Gemälden fast stets aus denselben glatten Linien bestritten. Sie haben einen geraden oder einen schwachgewölbten Zug. Die Stirn ist flach und breit. Die Augenbrauen liegen ausnahmlos ungewöhnlich hoch. Den geschnitzten Figuren fehlt nicht nur diese letzte Eigentümlichkeit, auch ihre Stirn ist frei gewölbt und die Einzelheiten stets von persönlichem Reiz. So sind die Brauen Mariens eher zu tief als zu hoch, sie sind an der Nasenwurzel nochmals in die Höhe gezogen, und auch der Mund unterscheidet sich von dem Mund der übrigen Figuren.

Soll in den Gemälden der gesenkte Blick dargestellt werden (Geburt, Dreikönige), so kommt zu den hohen Brauen noch ein breites Oberlid hinzu, das nach außen stark gewölbt ist. Seine obere Grenzlinie spannt sich halbkreisförmig von Augenwinkel zu Augenwinkel. Diese runden Augendeckel finden sich dann auch sonst in den Bildern fast durchweg. (Josef beidemal, zwei der Dreikönige, mehrere Apostel im Marientod, besonders auffällig im Oelberg, auch sonst in der Passion häufig.) In den Schnitzwerken dagegen nie. Kommt der gesenkte Blick bei Multscher einmal vor (Barbara), so ist er ohne die Uebertreibung der Bilder, die Wölbung der oberen Lidgrenze ist nie stärker als die der unteren. Und während in den Skulpturen der Ansatz des Unterlides immer deutlich angegeben wird, ist das in den Bildern nur ganz ausnahmsweise der Fall. — Multscher bildet das Handgelenk breit und gliedert es nicht. Die Gemälde arbeiten den Knochenbau heraus.

Ein Vergleich des Christuskindchens beider Bildgruppen führt zum selben Ergebnis. In den Schnitzwerken eine fast italienische, üppige Bildung, in freier, gelöster Bewegung, in den Bildern ein mageres, in der Gebärde unbeholfenes Kindlein, dessen niederländische Abstammung wir schon feststellten. Den Fleischwülsten dort entsprechen hier knochige Glieder und eine bis zur Unnatürlichkeit gesteigerte Angabe des anatomischen Aufbaus (Rippenendigung, linea alba). Das runzlige Köpfchen, die gekniffenen Augen, die hart eingerissenen Lidfalten, der feste Mund und die mageren Ohren sind von den entsprechenden Körperteilen an den Schnitzwerken grundsätzlich verschie-

den. Der gewölbten Stirn des Multscherschen Kindes entspricht da ein zurückfliehender Schädelbau. Dünne Haare dem üppigen Gewächs des Bildwerks.

Wir kommen also zu folgender Zusammenfassung. Die Schnitzwerke Multschers sind besser, als die Bilder. Diese zeigen auch nicht die besonderen bildhauerischen Eigentümlichkeiten (Tiefe). Jene sind noch durchaus von der Auffassung der hohen Gotik, die Gemälde von der neuen, spröderen Art. Die bezeichnenden Eigenschaften der Gemälde finden sich in den Schnitzwerken nicht wieder.

Allerdings führt Reber in seiner erwähnten Abhandlung auch logische Gründe noch an, die wahrscheinlich machen sollen, daß Multscher das ganze Altarwerk ausführte. So fände er es merkwürdig, wenn der beste Bildhauer Ulms zugleich den besten Maler bei der Hand gehabt hätte. Für diesen Fall haben wir aber genügend Analogien: ich erinnere an den Schwabacher Altar, dessen Malerei Wohlgemut, und dessen Schnitzarbeit Veit Stoss ausführte. Oder an den Isenheimer Altar, dessen großartige Skulpturen den Tafeln Grünewalds an Güte nicht nachstehen. Auch der Wolfgangaltar Pachers hat wahrscheinlich zwei Verfertiger.

Und das darf uns wieder nicht wundern, daß der Maler des Sterzinger Altars sich auf seinen Bildern nicht verewigte. Wir haben ja so viel vortreffliche Gemälde von unbekannter Hand aus jener Zeit. Uebrigens war vielleicht auf den verlorenen Rahmen die Jahreszahl und der Name des Malers und Bildhauers verzeichnet.

Reber rechnet auch die in die Ausgabenbücher der Stadt Sterzing eingetragenen Beträge zusammen, und schließt: nachdem die Summe rund 300 rheinische Gulden ausmacht, wird das der ausbezahlte Preis für den Altar gewesen sein. Nun fragt sich Reber, sollte Multscher auch noch seinen Mitarbeiter aus dieser geringen Summe bezahlt haben? — 300 rheinische Gulden waren aber in der Tat gar nicht so wenig. Herlin, der in seiner Zeit gewiß nicht viel weniger als Multscher geschätzt war, erhielt für den großen Altar in Bopfingen ebenfalls rund 300 Gulden.[1] Und wären diese zu wenig gewesen um einem

---

[1] Vgl. Haack, Friedrich Herlin, S. 10 und 79.

Mitarbeiter zu zahlen, so hätte sich ja Multscher damit allein, für die Malerei und Schnitzerei, auch nicht begnügen können. Und endlich sind ja diese 300 Gulden nur Zahlungen des Kirchprobstes, Heinrichs Swingenhamer, die er im Jahre 1458 an Multscher leistete.[1] Ist es also durchaus notwendig, so können wir ja annehmen, der Meister habe vor 1458, bei der Bestellung des Altars etwa, einige hundert Gulden erhalten.

Auf dem Altar waren die heiligen Florian und Georg aufgestellt. Wir werden noch sehen, daß möglicherweise auch der heil. Michael noch dort stand. Diese starke Vertretung der kirchlichen Streiter darf vielleicht mit der Niederlassung des Deutschen Ordens in Sterzing in Zusammenhang gebracht werden. Ihr Haus ist heute noch der Pfarrkirche im Sterzinger Moos benachbart. Wir hören auch, daß die Kirche Mitte des dreizehnten Jahrhunderts von Egno, erwähltem Bischof von Brixen, dem Hospital zum heiligen Geist in Sterzing übergeben wurde, und daß dies Hospital samt Kirche 1254 in den Besitz des Hauses und Ordens der Deutschen Brüder übergeht.[2] Die Annahme liegt also nahe, daß auch der Orden zu den Kosten des Hochaltars beigesteuert habe.

Folglich müssen wir schließen: bei dem Altarwerk in Sterzing handelt es sich tatsächlich um mehrere Künstler, um einen tüchtigen Maler und einige vielleicht noch tüchtigere Bildhauer. — Und ob wir nun in dem hervorragendsten Bildhauer Multscher anzusprechen haben, (die beiden andern scheiden von selbst aus) oder in dem Maler, könnte kaum noch zweifelhaft sein. Wir werden ja zum Voraus schon in unserm Meister Hans, dessen Ruhm bis über die Alpen drang, den tüchtigeren Künstler, also den Bildschnitzer vermuten. Und dann war dieser ja auch von gotischen Ueberlieferungen abhängig, also jedenfalls ein älterer Meister, während man die niederländischen Entlehnungen der Bilder eher einem jüngeren zutrauen wird. Ueberdies sahen wir schon, daß Multscher urkundlich als Bildhauer überliefert sei. Und auch daß die

[1] Vgl. Reber, a. a. O., S. 18.

[2] Vgl. P. Justinian Ladurner. Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Deutschen Ordens in Tirol, Zeitschrift des Ferdinandeums, Dritte Folge, Bd. 10, 1861.

Gemälde in Sterzing unmöglich vom Multscher der Berliner Tafeln sein könnten.[1]

Unsere Vermutung wird dann durch einen Stilvergleich der Skulpturen von Sterzing mit den Gemälden von Berlin und mit dem Kargaltar nur bestätigt. Was wir uns dabei vor Augen halten müssen, ist Folgendes. Malerei und Schnitzwerk von Sterzing sind, wie erwiesen wurde, von verschiedenen Händen. Eine Gruppe muß von dem Altarmeister herrühren. Multscher verfertigte auch die Berliner Tafeln und den Kargaltar. Zwischen den älteren Werken und den jüngeren liegt aber ein Zeitraum, von zwanzig, beziehungsweise fünfundzwanzig Jahren. Ihre Uebereinstimmungen können daher nur allgemeiner Art sein. Gelingt es aber festzustellen, daß diese einerseits sich auf die ganze Gruppe von Multschers eigenhändigen Werken beziehen, sie andererseits zugleich von den Sterzinger Bildern unterscheiden, so ist der gewünschte Beweis erbracht.

Eine derartige übereinstimmende Eigenschaft der Werke Multschers ist ihre dekorative Wirkung. Ihre gleichmäßig auf-

---

[1] Wie erwähnt. ist vor kurzem auch der Versuch gemacht worden (Schmarsow Rep.. Haack, Allg. Ztg. 1902), die Berliner Bilder aus Multschers Werk überhaupt zu streichen. Das ist aber kaum angängig Die Tafeln sind am Rahmen sowohl, als auch in dem Bilde des Pfingstfestes mit dem vollen Namen des Meisters bezeichnet, das hat Urkundenwert. Auf Grund dieser beiden Aufschriften sind sie auch von Friedländer als echte Werke Multschers überzeugend nachgewiesen worden (a. a. O.). Aber auch der stilistische Vergleich zwischen den Berliner Tafeln und den Resten des Kargaltars kann Multschers Autorschaft bestätigen. Die außerordentlich weiche und flimmernde Behandlung der Stoffe und des Fleisches ist mit den Berliner Tafeln identisch. Das Gewand der Engel in den Hohlkehlen zeigt dieselben Bewegungsmotive. wie das der Engel der Geburt Und endlich haben auch die Flügel dieselbe flaumige Behandlung wie in den Bildern Friedländer verweist auch auf bestimmt wiederkehrende Verwechselungen von Buchstaben, die genau so wie im Pfingstfest auch in der Umschrift des Kargaltars vorkommen. Die Inschrift im Pfingstfest ist folgende: ђAHS · NVOLTS = CER · VO · RICђE = ђOVEH = ђAVT · SE . . .

Die Inschrift vom Kargaltar: PERME · IOђAHHEM · MVLTSCђEREH · HACIOHIS · DERICђEHђOFEH · CIVEM · VLME · ET · MAHV · MEA · PROPRIA · COHSTRVCTVS.

Trotzdem meint Haack, die doppelte Bezeichnung im Berliner Altar bezöge sich auf den Bildhauer der verlorenen Schnitzwerke. An Entsprechendem kann er nur den Weingartner Altar (im Dom zu Augsburg) anführen, zu welchem er selbst bemerken muß, daß dort der Bildhauer hinter dem Namen des Malers angegeben wird. Aber ein Werk, wo nur der Bildhauer bezeichnet wäre, ist bisher nicht bekannt. —

gewühlte Oberfläche und das hiedurch verursachte Flimmern des Lichtes. Erreicht wird sie in den Skulpturen durch die reichbewegte Draperie, in den Berliner Gemälden durch die gleichmäßige Raumfüllung, durch die vielfachen Farben und Lichtflecke, durch die vielfache Gebärde.

Im Kargaltar ist ja schon das Motiv des Vorhanges, der von Engeln gespannt gehalten wird, mit dem der Sterzinger Engel verwandt. Die Behandlung des Stoffes gibt dann die weitere Uebereinstimmung. Die Faltenrücken die breit verlaufen und nach den Seiten nur allmählich verflachen, ihr einfacher Rhythmus ist derselbe, und von den verworrenen Schiebungen der Röhrenfalten der Gemälde ebenso verschieden. Die Weichheit und zitternde Empfindung in den Linien ist nach fünfundzwanzig Jahren noch die gleiche geblieben. Die Zeichnung der Sterzinger Gemälde war steril. Auch im Kargaltar ist es nicht das gleichmäßige Licht, das sich über die Falten legt, wie in den Gemälden, sondern das Erregende der späteren Skulpturen.

Für den Zusammenhang der Schnitzwerke mit den Berliner Bildern spricht auch ihr gemeinsamer malerischer Charakter. Nicht die Linien sind betont, sondern die vibrierenden Flächen. Diese sind niemals fest begrenzt, wie in den Bildern von Sterzing, sie verlaufen ineinander. Während deren Wirkung, wie wir sahen, der Umriß bestimmt. In der Gruppe von Multschers eigenhändigen Werken führt jeder Linienteil das Auge von neuem ins Bildinnere. Die Köpfe, die Hände, sind als Masse empfunden und als Lichtfleck. Hieher gehören auch die reichlichen Verkürzungen, die in den Skulpturen ebenso vorkommen, wie in Berlin. Die Sterzinger Bilder drehen alles in die Bildfläche.

Die weichen, schweren Stoffe sind in Berlin, im Kargaltar des Ulmer Münsters, wie in den Sterzinger Schnitzwerken angewandt. Ueberall ist in die Tiefe gegangen worden. Auch das Verhüllen des Körpers in die Gewandmassen entspricht, während man in den Bildern von Sterzing den Körper durchfühlt. Das Aufdringliche der Faltenmotive der Bilder in Sterzing findet sich weder in den Skulpturen, noch in den Gemälden von Berlin.

Auch die Tiefe der Empfindung bindet die Berliner Bilder

und die Sterzinger Skulpturen. Die bekümmerten Typen kehren in den Skulpturen wieder. Die kleinliche Sorgfalt dagegen ist nur den Sterzinger Bildern eigen. Die Köpfe zeigen in den Schnitzwerken und in Berlin reiche Flächenbewegung nur die Gemälde von Sterzing haben das Hölzerne. Die massigen Haare werden überall dort zu finden sein, wo die Auffassung malerisch ist, also in der Gruppe von Multschers eigenhändigen Werken. Die Haare sind im Kargaltar auch technisch ebenso behandelt, wie bei den Engeln in Sterzing (und München).

Nach alledem kann es nicht mehr zweifelhaft erscheinen, daß Multscher der tüchtigste Bildhauer des Sterzinger Altars war, daß er aber die Bilder (wahrscheinlich in seiner Werkstatt) anfertigen ließ. Der Umstand, daß ausnahmsweise ein Bildhauer einen Altarauftrag erhielt, darf uns auch nicht sehr wundern, nachdem wir doch Multscher als Maler, wie als Bildhauer kennen lernten und er jedenfalls beiderlei Arbeiten auszuführen übernahm. —

Mehr Verwandtschaft als Multscher selbst, hat unser Pseudo-Multscher mit dem Maler des Sterzinger Altarwerkes und man könnte da eher versucht sein, in beiden eine Künstlerpersönlichkeit zu sehen. Vor allem andern fällt vielleicht die Aehnlichkeit einiger Typen ins Auge. Wie etwa die des Johannes aus der Kreuztragung und aus der Reihe der Apostelhalbfiguren. Die zusammengezogenen Brauen, die feinen Runzeln der Stirne, die rundlichen Hautfalten an den Mundwinkeln, die etwas vorgeworfene Unterlippe, das runde Kinn, das sich in einer Kreislinie gegen die Lippenteile absetzt, der eingezogene Umriß der Kinnbacken zeugen für eine Verwandtschaft dieser zwei Figuren, wie sie etwa zwischen dem Johannes der Kreuztragung und des Oelbergs nicht besteht. Die runden Augendeckeln, die wir, als für den Maler kennzeichnend schon erwähnten, haben auch die Halbfiguren des Philippus und der Barbara. Uebereinstimmend ist auch die Absichtlichkeit, mit der das Haar den Schultern mancher Frauenfigur entlanggeführt wird. (Halbfigur der Barbara; Maria die Verkündigung und der Geburt, obwohl sie da in Dreiviertelansicht sitzt.)

Auch die Faltenbehandlung hat Verwandtes. Die Brüchig-

keit des Stoffes, das steile Aufsetzen des Gefälts auf den sonst flachen Grund unterscheidet beide von Multscher. Einzelne Multschersche Gewandmotive werden von beiden in der gleichen Weise ins Steife umgewandelt. Wie etwa die weichen Vertikalfalten der Barbara, in die starren Pfeifen des Täufers und der Maria der Kreuztragung; das wellige Umfalten des Stoffes in Mariens Standbild, in das trockene der Margaretenhalbfigur oder wieder der Maria der Kreuztragung. Die in der Fläche doppelt geschwungene Linie, die wir beim Täufer schon erwähnten, findet sich in den Gemälden oft (Verkündigung, Geburt, Marientod, Dornenkrönung). Auch die tief eingerissenen alleinstehenden Faltengräben (Barbarahalbfigur; Maria der Geburt und der Dreikönige) haben bei Multscher keine Analogie. Es ist das eine Verlegenheitsdrapierung sonst flacher Teile, die ihr Widerspiel in den, ohne Vermittlung aufgesetzten Röhren hat (Barbara; in den Bildern oft). — Das Behandeln der Halsmuskeln, der Sehnen an Händen und Füßen zeigt, daß das Streben nach Natürlichkeit in beiden Bildgruppen sich die Wagschale hält.

Nun fragt es sich, wie wir diese Uebereinstimmungen deuten wollen. Ich möchte auch angesichts ihrer nicht glauben, daß es sich hier um eine Künstlerpersönlichkeit handeln könnte. Die Unterschiede, die beide Bildgruppen zeigen, halte ich doch für ausschlaggebend. Ich kann nicht annehmen, daß diese kahl wirkenden Gemälde, mit ihrer peinlichen Ausführung und saftlosen Zeichnung von dem Bildner der Sterzinger Halbfiguren wären. Der die vornehmen Gebärden und die zarten Hände der Apostel geschnitzt hat, wird nicht zur gleichen Zeit die befangenen, zum Teil lahmen Bewegungen der Bilder entworfen und die stumpfen Berührungen der meistens noch aneinanderhaftenden Finger empfunden haben. Der Unbiegsamkeit der gemalten Figuren, steht in den Schnitzwerken von aller Anfang an, eine weichere Haltung gegenüber. Dem Maler wird man auch keine Charakterköpfe, wie die des Petrus oder die der Bischöfe zutrauen können. Den Schnitzwerken wieder kommt die vornehme Linienführung der Bilder nicht zu. Keine Figur des Pseudo-Multschers könnte mit der Verkündigungsmaria, mit dem Christus am Oelberge oder mit den zwei vorderen Apo-

steln im Marientode wetteifern. Auch die manchmal fast stutzerhaften Bewegungen fehlen in den Holzbildwerken. Den langsamen Linien und Flächen der Bilder steht das Zerhackte der Schnitzteile gegenüber.

Wir sehen somit gerade in jenen Punkten, die unmittelbar mit dem Gefühle des Künstlers zusammenhängen, wesentliche Unterschiede bestehen. Dagegen sind die Dinge, die bei beiden übereinstimmen, leicht zu erlernen, nachzuahmen. Und Eigenschaften, wie das Hölzerne, die Steifheit der Gewandung beider, wird man auf ihre mindere Tüchtigkeit zurückführen müssen. —

Und was schließlich den dritten am Altar beteiligten Bildhauer betrifft, so haben dessen Werke, die Ritter und die jugendlichen Halbfiguren, mit den Gemälden kaum Berührungspunkte.

d) Der Wiederaufbau.[1]

Zur Frage der ursprünglichen Zusammenstellung des Altars hätte ich folgende Tatsachen und an sie sich knüpfende Vermutungen anzuführen.

Die Größe des Schreins bildet das Grundmaß. Sie wird für uns durch die Abmessungen der Flügelbilder mit den Rahmen gegeben. Sie beträgt 4,06 m nach der Höhe, 3,68 m nach der Breite.

In der Mitte des Schreines stand Maria mit dem Kinde. Hinter ihr hielten die zwei Engel den Vorhang gespannt.[2] Das ergibt sich aus Aussparungen in der aufgemalten Goldstickerei dieser Vorhänge, die auf beiden Stücken zusammen den verkleinerten Umriß des Marienbildes ergeben (vgl. Taf. 6). Die Engel wieder waren auf dem im Rathauslichthof befindlichen Goldhintergrund befestigt.[3] Die Stelle ihrer Befestigung auf dem Hintergrund ergibt sich schon daraus, daß das Gold des Hintergrundes bis zur mittleren Einsenkung der Vorhänge

---

[1] Vgl. Taf. 11.

[2] Höhe der Maria 1,58 m, größte Breite 72 cm; Höhe der Engel mit Vorhang 1,435 m, Breite des Vorhangs 61 cm, Tiefe etwa 12,5 cm.

[3] Höhe 1,99 m, untere Breite 1,37 m.

reichen, aber doch nicht allzu sehr verdeckt werden durfte. Ihr ganz genauer Stand aber, läßt sich aus den Stiftlöchern ermitteln, die sich in den Vorhängen und im Rückenteil eingebohrt finden. Es ergibt sich, daß die Engel nicht dicht nebeneinander standen, sondern in der Mitte der jeweiligen Rückwandhälfte befestigt waren und einen Abstand von 9 cm hatten. Und nun findet man die verhältnismäßige Stellung des Marienbildes und der Engel wieder dadurch, daß man das Standbild so hoch rückt, daß aus den erwähnten Aussparungen nichts sichtbar bleibe, aber daß auch von den Engeln nichts unnötig verdeckt werde. Dies wird erreicht wenn Mariens Scheitel in die Armhöhe der Engel kommt. Die Händchen, wie die im Vorhang herausmodellierten Beine und Füßchen der Engel werden gerade noch sichtbar.

Die äußeren Seiten der Vorhänge zeigen wieder Aussparungen der Bemalung. Also auch da müssen Figuren gestanden haben. Die Breite des Schreins ergibt nun, daß es je zwei auf jeder Seite gewesen sein müssen. Somit standen wahrscheinlich die Frauenheiligen der Margaretenkirche da.[1] Ihre Reihenfolge ergibt sich aus ihrer Kopfstellung und wird durch ihre größere oder mindere Bedeutung bestätigt. Barbara und Ursula standen links, Katharina und Apollonia rechts der Maria, Barbara und Katharina unmittelbar neben dem Marienstandbild.

Ueber Maria war der erwähnte Baldachin angebracht. Seine Stelle kann wieder aus den sich deckenden Stiftlöchern ermittelt werden. Die Köpfe der Engel kommen für die Vorderansicht gerade in die seitlichen Baldachinöffnungen. — Zwei Oesen in dem oberen Korbbogen des Rückenteils bestimmen die Aufhängepunkte der zwei Engel, die über Mariens Haupt die Krone hielten.[2] — Die zwei seitlichen Teile der Rückwand

---

[1] Ihre Höhe 1,47 m. Breite etwa 56 cm, Tiefe etwa 47 cm. Die Postamente fehlen. Wenn sie die Postamenthöhe der Maria hatten, so betrug ihre Gesamthöhe 1,54 m um 4 cm weniger als die der Marienfigur.

[2] Die Entfernung der Oesen beträgt 89 cm. In diesem Abstande lassen sich nun an den Münchener Engeln keine Bohrlöcher nachweisen. Wir können aber heute nicht mehr feststellen, wie die Haken beschaffen waren, die in die Oesen griffen. Auch ist Krone und Spruchband neu (vgl. Katalog a. a. O.), so daß sich die ursprüngliche gegenseitige Entfernung der Engel nicht mehr genau bestimmen läßt. Sie war wahrscheinlich etwas größer als

können natürlich auch nicht leer geblieben sein, wir werden auch über den Heiligenfiguren Baldachine voraussetzen müssen.

Der ganze Aufbau von Marienfigur, Engeln und Rückwand beträgt 3,10 m. Von der gesamten Schreinhöhe bleiben noch etwa 96 cm übrig. In diesem Raume glaube ich die sechs Halbfiguren von Heiligen unterbringen zu sollen. Ihre Abmessungen sind verschieden. Der Höhe nach: Nikolaus 85,5 cm; Cassian 85,5 cm; der gekrönte, jugendliche Heilige 68 cm; der ohne Kopf erhaltene Heilige?; Margareta 80 cm; Barbara 82 cm. Der Breite nach und in derselben Reihenfolge 51, 50, 47, 43, 61, 56 cm. Der Tiefe nach 42, 35, 40, ?, 36, 36 cm. Für uns sind die beiden ersten Reihen von Wichtigkeit. Die erste ergibt, daß die Halbfiguren in der übriggebliebenen Höhe von 96 cm gerade Platz hatten. Stellt man einige Zentimeter für die profilierten wagerechten Abschlußwände des Schreins und für die Zwischenwand, auf welcher die Mittelfiguren standen in Rechnung, so ergibt sich auch, daß Maria und die Jungfrauen unmittelbar auf dieser Zwischenwand gestanden haben müssen — ein sehr frühes Beispiel für die gleich hohe Anordnung von Mittelfigur und Seitenfiguren.[1] — Wenn wir aus der zweiten Zahlenreihe jedesmal die breitere von den paarweise zusammengehörigen Figuren nehmen, die Summe ihrer Breitenausmessungen bilden und diese Summe verdoppeln, so erhalten wir 3,18 m. Also 8 cm Zwischenraum etwa zwischen je zwei Figuren.

Der Körper der jugendlichen Heiligen ist schmal. Der erhaltene Kopf mit den Haaren fast so breit wie die Schultern. Auch die übrigen Figuren haben einen gebundenen Umriß. Die Köpfe sind an den Scheiteln durchweg unbearbeitet. Die kopflose Figur ist an der einen Seite brettmäßig flach begrenzt. All das läßt sich nur aus der Annahme erklären, daß die Figuren in ganz engen Nischen gestanden haben. Die jugendlichen

---

heute. Denn der Durchmesser der neuen Krone mißt nur 16 cm, während Mariens Kopfbreite etwa 28 cm beträgt. Zieht man nun die Engel um den unterschiedlichen Betrag von 12 cm weiter auseinander, so kommen zwei eingesetzte Holzklötze mit Bohrlöchern in die Entfernung von etwa 89 cm.

[1] Vgl. Schütte, Schwäbische Schnitzaltäre S. 9.

Heiligen in niedrigeren als die übrigen.[1] Diese neigen sich stark vor, was aus Rücksicht auf ihren hohen Aufstellungsort und auf ihre engen Nischen geboten schien.

Für die Reihenfolge der ursprünglichen Aufstellung kann man nur Vermutungen aufstellen. Die beiden Bischöfe sind kaum nach der Seite gewendet und in Silber gefaßt, sie werden die Mitte eingenommen haben. Ihre Kopfhöhe ist dieselbe, wie die der männlichen Halbfiguren. Die Frauenfiguren sind zwar von denselben Verhältnissen, aber ihr Abschnitt ist tiefer, die Köpfe also höher. Man wird somit annehmen, sie haben zuäußerst gestanden, damit die Linie der Kopfreihe sich in der Mitte senkte. Auch damit die Frauen nicht gerade mitten unter den Männern zu stehen kamen. So entstand dann eine rhythmische Reihung von höheren und niedrigeren Nischen. Die jugendlichen männlichen Heiligen sind schmaler als die übrigen, auch die niederen Nischen werden schmal gewesen sein.

Somit hätten wir den Schrein angefüllt. Christus und die Apostelhalbfiguren waren, wie üblich, jedenfalls im Altaruntersatz.[2] Stellt man rechts und links von Christus je drei Apostel, ziemlich eng nebeneinander, so ergibt die Längenausdehnung dieser Figurenreihe nahezu die Schreinbreite. Die andern sechs Apostel müssen also in einer hinteren Reihe gestanden haben. Das wäre, so weit heute bekannt, das früheste Beispiel einer zweireihigen Aufstellung.[3]

Auch die ursprüngliche Anordnung der Apostel läßt sich vermutungsweise wieder herstellen. Die, mit frei ausladenden Gebärden müssen die vordere Reihe gebildet haben. Die rückwärtigen haben die Arme angezogen, die Hände meistens vor der

---

[1] Die Halbfiguren der jugendlichen Heiligen sind rückwärts ausgehöhlt, die Höhlung bei dem einen unten geschlossen. So auch bei beiden Bischöfen. Die Figuren haben also alle ihre ursprüngliche Höhe. Damit wird auch die Annahme Rebers hinfällig, daß die weiblichen Halbfiguren früher Vollfiguren gewesen sein könnten. — Beispiele für Halbfiguren in Nischen: die Hochaltäre in Blaubeuren und in der Kilianskirche in Heilbronn.

[2] Höhe der Apostel 67 cm, des Christus 71 cm, ohne Heiligenschein.

[3] Die Apostel können nicht, wie in Blaubeuren in Dreiergruppen in Nischen gestanden haben. Dazu reicht der Platz nicht. Man würde auch kaum, noch eine Nischenreihe unter der der Heiligenhalbfiguren angeordnet haben.

Brustmitte, damit sie im Spalt zwischen den Vorderfiguren gesehen werden konnten. Von zwölf hinteren Händen sind so nur drei unsichtbar geblieben (eine von ihnen ist überhaupt im Mantel verborgen). Nimmt man an, daß die Apostel alle Christus zugewendet waren, so standen vorn von links nach rechts: Judas Thaddäus, Jakobus der Jüngere, Andreas, Christus, Johannes, Thomas, Simon. Rückwärts: Philipp, der ältere Jakobus, Petrus, Paulus, Bartholomäus und Matthäus. Die ganze Anordnung hatte so ein verborgenes Gleichmaß: Johannes und Petrus blicken geradeaus, Paulus und Andreas haben die gleiche Kopfneigung, Bartholomäus und der ältere Jakobus entsprechen sich wieder; links und rechts schließt eine Dreiergruppe.

Für die Figuren der heiligen Florian und Georg vermutet Reber schon, sie könnten, wie bei Pachers Altar in St. Wolfgang, zu Seiten des Schreines gestanden haben.[1] Diese Vermutung wird dadurch bestätigt, daß die zwei Ritter allein, auch rückwärts fertig geschnitzt sind. Dann ist auch die Apostelreihe so lang, wie der Schrein breit. Um also die übliche Ausladung des Schreins zu gewinnen, muß man seitliche Figuren auf Konsolen voraussetzen. — Die erwähnte Schnitzerei im Besitze des Herrn Josef Feißtenauer in Sterzing dürfte die vordere Verkleidung einer solchen Konsole gewesen sein. Ihre Höhe entspricht der vermutlichen Untersatzhöhe des Altars, ihre Breite dem Postament der Ritter.[2] Die Figuren standen auf die Konsolen entweder unmittelbar auf, oder, was mir noch wahrscheinlicher scheint, auf schlanken Säulen, die ihrerseits auf den Konsolen standen. So ist die Anordnung am Altar der Blasiuskapelle in Kaufbeuren (Allgäu).[3]

Auch der hl. Michael scheint noch im Altaraufbau seinen Platz gehabt zu haben. Rückwärts war, wie erwähnt, das Jüngste Gericht dargestellt. Die Malerei hat in der Mitte eine kielbogenförmige Aussparung, die durch die aufgefundene Baldachinbekrönung eben verdeckt werden kann (vgl. Taf. 5).

---

[1] a. a. O. — Die Höhe der Ritter 1,56 m (Postament 8 cm), Tiefe 35 und 38 cm. die größte Breite Florians 59 cm, Georgs 70 cm.

[2] Heute fehlt die untere Endigung der Konsolenverzierung, ihre Höhe beträgt so 68 cm, die ergänzte Breite etwa 75 cm.

[3] Abbildung bei Baumann, a. a. O., Bd. 2, Titel.

Unter dieser Bekrönung kann man sich nicht gut etwas anderes als eine Statue vorstellen. Wahrscheinlich stand die Bildsäule des hl. Michael da, er hatte in der Auferstehung unter Christus seinen Platz.[1]

Als überzählig bleibt uns noch die Figur Johannes des Täufers. Es ist fraglich, ob sie zum Altar gehörte. Multscher kann sie für einen Seitenaltar haben ausführen lassen. Immerhin wäre es möglich, daß auch sie auf der Rückseite des Altars stand, da wir nun doch dort plastischen Schmuck als wahrscheinlich annehmen müssen. Denn die Darstellung des Täufers zur Linken Christi und Maria gegenüber ist auf Bildern des Jüngsten Gerichtes üblich. Er könnte hier also am rechten Seitenteil gestanden haben. Gegen welche Annahme allerdings seine Rechtswendung spricht. —

Zuseiten des Schreins waren die Flügel befestigt. Die ursprüngliche Anordnung der Bilder war so, daß bei geöffnetem Altare die Verkündigung und die Anbetung des Christkindes

---

[1] Diese Bekrönung paßt der Breite nach, genau auf den Baldachin, den wir über Mariens Haupt befestigt annahmen. Trotzdem muß der Baldachin vorn, die Bekrönung rückwärts gewesen sein. Hiefür sprechen mehrfache Gründe. Erstens ist die Bekrönung tiefer als der Baldachin, dieser hätte also bei ihrer Zusammenstellung rückwärts an die Hinterwand nicht angestoßen. Zweitens zeigt die Bekrönung keine Spur einer ehemaligen Befestigung. Sie muß also irgendwo aufgestanden haben. aber nicht auf dem Baldachin, der selbst nur durch dünne Stifte gehalten war. Eher auf einem Tabernakel. Drittens passen die Farben der beiden Stücke nicht zusammen, während das Rot, Blau und Gold des Baldachins vorn. mit der ehemaligen Fassung Mariens ebensogut zusammenging, wie das Moosgrün und Gold der Bekrönung mit den Farben des Jüngsten Gerichtes. Auch hätte ja die Bekrönung vorn den ganzen Goldgrund verdeckt, ihre Goldspitzen, ihr Goldrand hätten sich vom Grund nicht abgehoben. Viertens ist der Baldachin aus Hartholz, äußerst sorgfältig gearbeitet, die Krabben sind mit den Bogen aus einem Stück. Die Bekrönung ist aus Weichholz, eine flüchtigere Arbeit, die Krabben sind angesetzt. Und fünftens endlich kann es ja auch kaum ein Zufall sein, daß die Form der Bekrönung gerade in die Aussparung rückwärts, die Stiftlöcher im Baldachin gerade auf die Bohrungen vorne passen und daß die Engelköpfe gerade in den Baldachinausschnitten sichtbar werden. – Wieso nun doch beide Stücke, wie für einander gearbeitet zusammenpassen, kommt wahrscheinlich daher, daß die Grundrisse beider nach irgend einem runden Zollmaß ausgemessen wurden.

Hinter dem Altar in Sterzing sind sehr große, tief herunterreichende Fenster, der Altartisch ist weit vom Chorschluß abgerückt, man kann es sich sehr wohl vorstellen, daß die Altarrückwand einen reichen Schmuck getragen habe.

oben zu sehen waren, links unter ihnen die Anbetung der hl. drei Könige, rechts der Tod Mariä.[1] Diese Aufstellung können wir aus der Perspektive erschließen. Die äußeren Wände der auf den Tafeln dargestellten Räume verkürzen sich stets nach der Mitte. Die inneren Seitenwände verschwinden in der Verkürzung ganz.[2]

In demselben Sinne wie die Baulichkeiten ordnen sich auch die Figurengruppen an. Der Zug ihrer Bewegung geht der Mitte zu. Bei der Verkündigung kommt der Engel von außen heran, von außen kommen auch die drei Könige; Maria wendet sich nach innen, indem sie das Kind anbetet, auch die Apostel des Marientodes sind bildeinwärts angeordnet. Diesen Hauptströmungen antworten dann von den Rahmenleisten her schwächere Gegenbewegungen, die das Gleichgewicht herstellen: Maria wendet ihren Kopf dem Engel zu, sie nimmt im Dreikönigsbild die Huldigung der Magier entgegen, im Geburtsbilde ist es Josef, der in die Ecke gedrückt ist und sich Maria zukehrt, und im Marientod endlich setzen die langen Parallelfalten des Gewandes der gestorbenen Frau dem Bewegungsanprall der Apostel einen formalen Widerstand entgegen. Der stärkere Anstoß kommt also stets von außen, um so den Schwerpunkt des Bildes seinem Aufhängepunkt näher zu rücken, die schwächere Bewegung antwortet von innen, sie hat am Schrein ihre Rückenstütze und versinnlicht den Gegendruck der Rahmenlinie.

---

[1] Reber, a. a. O., ordnet an: Verkündigung und Dreikönige oben, Anbetung und Marientod unten. Dagegen hat Friedländer (a. a. O.) bereits die, wie mir scheint, richtige Anordnung.

[2] Seit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts schon, werden die einzelnen Flügeltafeln in sich immer mehr zu einem Bilde vereinheitlicht. Vgl. Jakob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgesch. von Italien, 1898 S. 11. Seit dem Vorgange des Genter Altars werden auch die Flügel manchmal auf das Mittelbild bezogen, oder es werden zumindest die Szenen nach der Mitte orientiert. So auch in Lochners Dombild in Köln. Einen Anlauf in dieser Richtung zeigte ja schon der Berliner Altar. Oelberg und Auferstehung waren dort symmetrisch komponiert und die beiden Anbetungen gingen ebenfalls der Mitte zu. Folgerichtig durchgeführt wird diese Regel nun in Sterzing. Suchen wir für diese Anordnung eine genauere Analogie, so finden wir sie wieder im Dreikönigsaltar Rogers van der Weyden in der Münchner Pinakothek. Auch dort verkürzen sich die äußeren Wände, die inneren werden unsichtbar. (Vgl. S. 73.)

Da in Sterzing die Tafeln nicht auseinandergesägt wurden, bestimmt die Aufstellung der Marienbilder zugleich die der Passionsszenen. Oelberg und Geißelung kommen ins obere Stockwerk, Dornenkrönung und Kreuzschleppung ins untere. Auch sie zeigen, daß im Altar die Darstellungen immer nach der Mittellinie hin gerichtet wurden, nur die Kreuztragung geht nach außen (vgl. S. 8).

Es fragt sich nun, ob bei geöffneten Flügeltüren die Figuren der heiligen Ritter von vorne verdeckt waren. Reber glaubt dies annehmen zu müssen. Für eine Konstruktion wie in St. Blasius in Kaufbeuren, wo sich die Türen um vorgeschobene Angeln drehen, hält er die Tafeln für zu schwer. Wenn man jedoch bedenkt, daß die unteren, mehrbelasteten Eisenbänder auf der Konsole, oder der Standsäule der heiligen Ritter nötigenfalls sehr gut haben aufruhen können, so wird man Reber nicht unbedingt zustimmen. Man möchte auch bei dem Aufwand, mit welchem die Rückseite, wie es scheint, ausgestattet war, nicht annehmen, daß von rückwärts gesehen, die Ritter mit dem Gesichte gegen die Tafeln gekehrt standen und auch Teile der Gemälde verdeckten.[1] —

So können wir jetzt versuchen, uns von der reichen Pracht der Gesamtwirkung des Altars eine Vorstellung zu bilden. Auf dem Altartisch stand der Untersatz mit den Aposteln. Ihre unruhig behandelten Gewänder schimmerten in Silber und brachten so die Nähe des geweihten Ortes zum Ausdruck. Ueber ihrer gleichmäßigen Reihe kam die rhythmische Folge der Nischen mit den Halbfiguren. Diese standen im Halbdunkel. Die Wirkung der Mitte war durch das silberne Gewand der Bischöfe erhöht. Nun folgte das Hauptstück: Maria vor goldenem Teppiche, von Engeln umgeben, zwischen den vier heiligen Jungfrauen. Mariens Gewandung war durch tiefere Schattenlagen belebt. Als obersten schmückenden Abschluß des Schreins müssen wir wahrscheinlich Laubwerk voraussetzen, aus dessen Halb-

---

[1] **Nimmt man bei offenen Flügeln einen Zwischenraum zwischen dem Schrein und seinen Türen an, so wird man auch glauben müssen, daß die Ritter nicht auf der Sohle dieses schmalen, hohen Spaltes standen, sondern auf Säulen erhöht waren.**

dunkel die krönenden Engel herniederschwebten. Die Köpfchen der teppichhaltenden Engel wieder verloren sich im Schattendunkel des Baldachins. Seitlich standen die Ritter. Und als Schluß nach oben haben wir uns jedenfalls ein Gefüge von Tabernakeln vorzustellen, unter denen die heute verschollenen Figuren von Christus, Maria und Johannes standen. Das Ganze wurde von Fialen gekrönt.[1]

2. DEM MALER DES STERZINGER ALTARWERKS ZUGESCHRIEBENE GEMÄLDE.

a) Das Altarwerk aus Heiligkreuztal.

Seit der Veröffentlichung des Sterzinger Altarwerks durch die Kunsthistorische Gesellschaft,[2] hat man mit mehr oder weniger Glück versucht, dem Maler seiner Tafeln auch andere Werke noch zuzuschreiben. Die glücklichste dieser Zuweisungen ist wohl die von vier Tafeln aus der Passion und der Marienlegende: der Kreuzigung und des Marientodes aus der Kunsthalle von Karlsruhe (Nr. 32 und 33) und der Grablegung Christi und des Reiterzuges der heiligen drei Könige aus dem Museum der bildenden Künste zu Stuttgart (Nr. 13 und 14).[3] Es handelt sich hier offenbar um zusammengehörige Stücke.[4] Sie stimmen in der Größe fast überein. Die Karlsruher Tafeln

---

[1] Zu der besprochenen Wiederzusammenstellung der Schnitzteile vgl. die Skizze Taf. 11. Sie ist im Maßstab hergestellt. Außer den zwei Säulen der Ritter und der einen Konsole wurden nur die erhaltenen Stücke eingezeichnet.

[2] a. a. O.

[3] Vgl. K. Lange, Beilage zum Württembergischen Staatsanzeiger a. a. O.; Haack, Allgemeine Zeitung 1902, Beilage Nr. 118; Schmarsow, Repertorium 1903 a. a. O.; Wilh. Schmidt, der die Priorität der Zuschreibung für sich in Anspruch nimmt, Repertorium 1901, S. 296. Im Stuttgarter Katalog ist dagegen zu lesen, daß die Zugehörigkeit zu «Multscher» zuerst von Thode gesprächsweise geäußert worden wäre. Die Karlsruher Tafeln sind von Bruckmann (Karlsruhe, Gemäldegalerie Nr. 32 und 33), die Stuttgarter von Hoefle (Nr. 477 und 478) veröffentlicht.

[4] Laut Stuttgarter Katalog S. 6 soll Haakh zuerst auf den stilistischen Zusammenhang hingewiesen haben. Die Zusammenordnung zu einem Altar stammt von K. Lange, Beilage zum Württembergischen Staatsanzeiger a. a. O.

messen je 155/140,[1] die Stuttgarter je 165/142 cm. Der Höhenunterschied kann sehr wohl auf eine Beschneidung der Karlsruher Bilder zurückgeführt werden. Sie müssen nach unten länger gewesen sein, wo jetzt die Rahmen Gewänder und Gliedmaßen in einer fast unmöglichen Weise überschneiden.[2] Außer in der Größe stimmen die Tafeln auch im Stile so sehr überein, daß wir die Bilder als zu einem Altarwerk gehörig wohl ansprechen dürfen. Die Stuttgarter Tafeln stammen aus dem Frauenkloster Heiligkreuztal (O. A. Riedlingen). Daher werden wohl auch die Karlsruher Tafeln gekommen sein. Die fast quadratische Form der Bilder läßt vermuten, daß sie in der Art der uns bereits bekannten zwei Altäre der Multscherwerkstatt Teile eines zweigeschossigen Altaraufbaus bildeten. Innen waren die Marienbilder, außen die Szenen der Passion. Die Marienbilder haben Gold, die Passionen den Himmel als Hintergrund.

Wenn die Karlsruher und Stuttgarter Gemälde die auseinandergesägten Teile je einer ursprünglichen Tafel bilden, was ja sehr wahrscheinlich ist, so war innen und außen die ursprüngliche Reihenfolge der Anordnung, wie im Berliner Altar, auch hier verschieden. Denn der Reiterzug ist eine frühere Szene als der Marientod, die Grablegung eine spätere als die Kreuzigung. Im Mittelschrein wird eine Maria gewesen sein, als sitzende oder stehende Einzelfigur, oder auch in Anbetung ihres Kindes.[3] Diesem Mittelteil zu ritten die drei Könige. Vielleicht entsprach ihnen auf der gegenüberliegenden Seite eine Verkündigung an die Hirten.

Der Erhaltungszustand der Tafeln ist verschieden. Die

---

[1] Nach gütiger Mitteilung des Galerieinspektors Herrn Dr. Koelitz.

[2] Dagegen beginnt oben die Musterung des Goldgrundes im Marientod, wie im Stuttgarter Reiterzug, mit dem Rahmenabschnitt und bezeichnet so jedenfalls die ursprüngliche Endigung der Bilder.

[3] Schmarsow, Rep. 1903 S. 497 setzt eine hl. Familie im Altarschrein voraus. — Die drei Könige auf dem Wege zeigt ein gotisches Tafelbild auf Schloß Braunfels. Die Mitte dieses Altars bildete die Statue einer sitzenden Maria, Vgl. Aldenhoven, a. a. O., S. 30 und Tafel 3. Im Harvestehuder Altar Meister Bertrams bilden ebenfalls die drei Könige einen Flügel, in der Mitte ist eine geschnitzte Anbetung des Kindes. — Es sei auch an den Reiterzug Benozzo Gozzolis im Palazzo Medici in Florenz erinnert, der sich bekanntlich einer anbetenden Madonna Filippos zuwandte.

Passionsszenen sind fast unberührt, die Mariengeschichten stark übermalt. Vor allem der Goldgrund. Die Heiligenscheine müssen sich ehemals besser abgehoben haben.[1] Der Damast von Petri Gewand war früher ebenfalls in Gold, heute ist er gelb übertüncht. Auch das jetzt graue Bettkissen war golden. Die Farben der Gewänder haben ebenfalls sehr viel durch Uebermalung gelitten. — Der Reiterzug ist nicht so arg mitgenommen, wie der Marientod. Am stärksten übermalt sind die Köpfe und gerade die Köpfe sind in Karlsruhe am besten erhalten. Die Uebermalung wird also nach der Trennung der Tafeln vorgenommen worden sein. Die Helme zeigen im Reiterzug eingekratzte Linien, die vermuten lassen, daß die ursprünglichen Helmformen andere waren, wie jetzt. —

Die bedeutendste Komposition unter den vier Bildern hat wohl die Grablegung in Stuttgart. Sie ist von einer wohltuenden Symmetrie. Der Sarkophag nimmt den Vordergrund ein, der erstarrte Leichnam Christi wird von zwei Männern (Nikodemus und Lazarus?) von Häupten und Füßen in ihn versenkt.

Diesen Männern neigen sich zwei Frauen entgegen, die Mitte bildet Johannes. Die ganze Gruppe ist zusammengefaßt; sie schließt nach oben in einem Bogen, der von der Mittelfigur beiderseits gleichmäßig abwärts gleitet. Nach unten ruft diese Linie die einfache Rundung des Lakens hervor, das über den Vorderrand des Sarges überhängt und abwärts den Linienzusammenhang schließt. Es ist ein Wohllaut der Richtungen, wie ihn nur wenige deutsche Bilder besitzen.[2] Der Reiterzug weist

---

[1] Die ursprüngliche, rotbraune Goldfarbe des Grundes sieht man im Marientod oben, da die Tafel sich im Rahmen etwas gesenkt hat.

[2] Schmarsow meint, (a. a. O.) das Kreuz teile das Bild in zwei Dreiergruppen. Es wäre eine pyramidale Konstruktion, deren höchste Spitze das Kreuz bilde. Diese Analyse kann ich nicht anerkennen. Ich meine, den Hauptlinienwert haben die zwei sich beugenden Frauen. Sie teilen das Bild. Die kauernde Magdalena füllt bloß einen Zwischenraum und hat in der Gleichgewichtrechnung nur die Rolle, das starke Vorbeugen Mariens auf der linken Seite, nach rechts auszuwiegen. Auch in der Farbenverteilung sind das Blau der Maria und das Rot der ihr rechts entsprechenden Frau am stärksten betont. Dagegen ist das Kreuz nur zur Ausfüllung der Fläche da und wird links von dem Kirchturm ausgewogen. Kreuz und Turm bestimmen so wieder Johannes als Mitte. (Nur in Hoefles Photographie ist das Kreuz so dunkel geraten.)

nicht die genaue Ueberlegung auf, wie die Grablegung. Es ist ein Gemengsel von Menschen und Tieren, wobei Zwischenräume mit einzelnen Gliedern gefüllt sind, ohne daß auf jeden Reiter etwa ein Tier entfiele.[1]

Die Uebereinstimmungen der Bilder aus Heiligkreuztal mit denen von Sterzing gehen sehr weit. Ihre farbige Haltung ist verwandt. Die Verwendung von Weiß und Blau und eines blassen Rots in großen Massen, eines durch Orange aufgehellten Grüns ist für beide Bilderkreise bezeichnend. Die Schatten sind tief, das Gewand im Licht gegen Weiß aufgehellt. Allerdings zeigen die Heiligkreuztaler Bilder, soweit sie ursprünglich sind, Feinheiten der Farbe, die die Sterzinger vermissen lassen. Das Fleisch ist in der Kreuzigung sehr zart behandelt. Und wie diese Fleischfarbe, oder das graue Schamtuch, oder die blonden Bärte der Häscher mit dem graublauen Himmel zusammenempfunden sind — derartiges findet man in Sterzing nicht. Aber die Sterzinger Bilder waren vor ihrer Erneuerung sehr verblaßt und wir können uns von der ursprünglichen farbigen Wirkung heute kaum noch eine richtige Vorstellung bilden. — Die Entlehnungen einzelner Bildelemente gehen bis ins Kleinste. Besonders auffällig in den beiden Darstellungen des Marientodes. Aber auch Maria und Johannes der Kreuzigung sind mit denen aus der Kreuztragung nahe verwandt. Der Henker, der in der Kreuzigung dem bösen Schächer die Schienbeine zertrümmert, ist in der Stellung dem Rutenschwinger der Geißelung sehr ähnlich. Sein eigentümlich spitz zugeschnittenes Gewand wurde in der Dornenkrönung nochmals verwendet, in derselben gelblichen Farbe, mit denselben aufgenähten weißen Bändern und dem an den Rändern hervorlugenden Pelzwerk. Ein Helm aus der Kreuzigung wurde in der Kreuztragung wiederholt.

---

[1] Die Landschaft stimmt in Stuttgart vielfach mit der des Oelbergs von Sterzing überein. Im Allgemeincharakter sowohl, Hügel mit Bäumen, als auch im besonderen: der abgeschnittene Zaun, der Weg, die Art der Bauten im Hintergrunde. Und es liegt gewiß kein Grund vor, anzunehmen, Bäume und Häuser wären erst im 19. Jh. hineingeflickt worden (Haack, Friedrich Herlin). — Ikonographisch ist zu bemerken, daß die drei Könige dem Alter nach unterschieden wurden. Der Mohr hat zwar den Mohrentypus aber eine helle Hautfarbe.

Die größte Verwandtschaft hat die Art des Gefälts. Lange, röhrenförmige Faltenzüge, tief eingerissene Schattentäler, da wie dort. Das Brusttuch der Maria in der Kreuztragung zeigt die Erfindungsarmut des Malers. Es wurde Strich für Strich aus der Stuttgarter Grablegung (im Gegensinne) wiederholt. Ebenso eine Hand Mariens im Marientod aus der Karlsruher Tafel. — Wie das Gewand ist auch die Behandlung des nackten Körpers sehr verwandt. Die Muskulatur ist fast vollständig unterdrückt. Die Brustmuskeln sind schwach angedeutet, ein leichter Schattenton nur gibt die Grenzen von Rippen und Weichteilen an. Die Arme sind dünn, die Oberschenkel von Geraden begrenzt und von konischer Form. Die dünnen Unterschenkel mit den schwachen Wadenmuskeln, der ohne Einsenkung gezeichnete Umriß der Fußsohle sind weitere Uebereinstimmungen. — Das Schamtuch ist stets in derselben Weise gewunden, wenn auch der Knoten selbst in Sterzing unsichtbar bleibt. Auch wie das Tuch dem Körper anliegt ist bezeichnend. Die Musterung des Goldgrundes im Reiterzug und Marientod ist dieselbe, wie die der Passionen in Sterzing, die Größenmaße dieses Musters stimmen ebenfalls überein. Das verwischte, in Schwarz und Gold behandelte Brokatgewand in der Kreuzigung und Grablegung werden wir uns in der Art des Bettvorhanges im Sterzinger Marientod ergänzt denken müssen.

Verwandt ist auch die Zeichnung der Gesichtsteile. Diese sind fest umrissen und etwas schablonenhaft. Der Mund Mariens besteht in der Kreuzigung und Kreuztragung aus denselben Linien. Trübsal ist stets durch gekrümmte Augenlider zum Ausdruck gebracht. Tränen immer in der gleichen Weise gezeichnet und gemalt. —

Die wichtigen Punkte in denen sich die Gemälde von Sterzing und Heiligkreuztal, trotz aller Verwandtschaft, doch unterscheiden, wird man nur aus einer verschiedenen Entstehungszeit beider Folgen erklären können. Der Heiligkreuztaler Altar muß früher gemalt worden sein als der Sterzinger. Das wird uns deutlich, wenn wir aus beiden Folgen die übereinstimmende Darstellung, den Marientod zur Vergleichung heranziehen.

Diese Zusammenstellung drängt sich um so mehr auf, als

das Sterzinger Bild, wie erwähnt, Vieles aus dem Karlsruher übernommen hat. Die einzelnen Motive stehen in Sterzing auf einer entwickelteren Stufe.

Vor allem zeigt sich in der Gesamtanordnung die größere Reife. In Sterzing ist Gesetz in das Bild gekommen. Im Karlsruher Gemälde herrscht noch das Streben, jedem Apostel ein Interesse beim Zuschauer zu sichern. Sie sind nach allen Richtungen gewendet, zueinander in Beziehung gesetzt, oder vom Gesamtgeschehen ganz abgesondert. Wir sahen in Sterzing, wie dort die Apostel alle Maria zugewendet sind, wie auch sonst formale Mittel aufgeboten wurden, um Maria die Herrschaft im Bilde zu sichern.

Auch die Bettstatt, auf der sie liegt, spielt in Karlsruhe eine andere Rolle, als in Sterzing. Obwohl sie beidemal in der gleichen Weise, zum Bildrand parallel angeordnet ist. Breit zieht sie durchs Bild in Karlsruhe, und nimmt ein Drittel des Gesamtraumes etwa für sich in Anspruch. Ihre obere Kante ist fast wagrecht, sie schneidet quer durch die Darstellung. In Sterzing dagegen ist das Bett schmaler, überdies von einer Figur stark überdeckt. Seine obere Kante geht in den Mantelumriß der liegenden Maria über, so daß die Linie in ihrer Mitte gebrochen wird. Ueberdies wird sie von der Hand und dem Mantel Petri nachdrücklicher überschnitten.

In Karlsruhe ist am Kopfende ein Apostel, der Maria in ihrer Bedeutung drückt. Statt der zwei großartigen Mantelfiguren im Vordergrunde des Sterzinger Bildes, sind in Karlsruhe an derselben Stelle ihrer drei. Sie sind noch nicht gegensätzlich aufgefaßt. Sie mußten auch ganz nach vorne gerückt werden, weil ihnen das breite Bett sonst keinen Raum ließ. Um wie viel großartiger sind diese Figuren in Sterzing geworden. Der Sitzende ist bedeutender in der Masse. Sein Mantel ist so über die Schultern gezogen, daß er die Unterarme mit einhüllt. Das erzeugt eine monumentale Wirkung. Der untere Mantelteil hat ebenfalls einen breiten Wurf und ist nicht weniger bedeutend. In Karlsruhe hält er das Buch in recht quattrocentistischer Weise in beiden Händen. In Sterzing ist wieder das Lastendere gegeben, das Buch ruht schwer auf die Kniee auf. Aehnlich ist auch mit der Rückenfigur verfahren worden. Sie ist mehr

herumgedreht, als in Karlsruhe, um zu der Vorderfigur des Sitzenden den stärkeren Gegensatz zu gewinnen und um den Beschauer eine größere Mantelfläche darbieten zu können. Das Gewandstück hat einen einheitlichen Fall in großer Drapierung gewonnen. Auch der Kopf ist mehr in die Schultern gesunken.

Maria ist ebenfalls umgewandelt. In Karlsruhe hat sie ein anliegendes Gewand, das den Körperumriß mit kindlicher Deutlichkeit erkennen läßt. Die Aermel sind von oben bis unten eng, die Arme hiedurch dünn, zerbrechlich. Die Hände sind flach übereinandergelegt. In Sterzing ist ihr Untergewand gefältelt und sie hat überdies einen weiten Mantel an, dessen breite Falten, ähnlich wie bei dem ersten Apostel, wieder die Unterarme mit verhüllt, und dadurch dem Körper Massigkeit verleiht. Diese Parallelfalten sind von einer rührenden Schlichtheit. Auch die Augen wurden ihr geschlossen, die Hände verlebendigt.[1]

Die Figuren sind im allgemeinen viel dünner als in Karlsruhe. Petrus ist in beiden Bildern analog. Er legt die eine (verkürzte) Hand auf die Bettdecke, mit der anderen besprengt er die Sterbende. Der gebrochene Arm von Sterzing ist hiebei viel wirksamer, als der gestreckte von Karlsruhe.[2] Die linke Hand ist besser verkürzt. Sein Gewand ist dasselbe. Die Stola über der Brust gekreuzt und ein Pluviale, das durch eine reiche Schließe zusammengehalten wird. Aber in Sterzing sind die Motive wieder bedeutender geworden.

In Karlsruhe verhüllt der Träger des Passionskreuzes weinend sein Antlitz. Um wie viel feiner ist es in Sterzing, den Johannes weinen zu lassen, der den Blütenzweig Marien reicht und hiebei das Schluchzen anhält.[3]

---

[1] Die großaufgefaßte Maria der Krenztragung von Sterzing hat in der Karlsruher Kreuzigung ihre Vorgängerin. Auch sie zeigt die Umwandlung. Der gotisch ausgebogene Körper ist aufgerichtet, die langen Parallelfalten verleihen ihrer großen Gestalt Würde.

[2] Ebenso ist es in Karlsruhe noch unentwickelter, wie Christus die Marienseele im Arm hält. Er drückt den Ellbogen in die Höhe.

[3] Johannis Hand ist entblößt, während sie der Apostel in Karlsruhe in den Mantel verhüllt hat. Dem späteren, gelenkigeren Bilde wäre diese Verdeckung der Hand zu plump gewesen. Das Weinen mit der verhüllten Hand wird in der Kreuzigung bei der Begleiterin Mariens wiederholt — in Sterzing kommt sie nicht vor.

In Sterzing ist auch das Interesse nicht mehr durch eine Unzahl von Zubehörteilen so verzettelt, wie in Karlsruhe. Die Apostel haben dort die verschiedensten Kopfbedeckungen, die sie bis auf eine Ausnahme in Sterzing verloren. Ebenso wie der Lesende seine Brille, der Knieende seine Kerze. Es fehlt das Weihwasserbecken und das Kreuz. Die räumliche Wirkung ist in Sterzing besser.

Auch in der Führung des Pinsels unterscheiden sich die beiden Darstellungskreise von Heiligkreuztal und Sterzing. In der ersten Folge ist sie flott, in der späteren kleinlich. Das Laub der Bäume das in Karlsruhe und Stuttgart in breiten Pinselstrichen aufgesetzt ist, wird in Sterzing viel peinlicher behandelt. Ebenso die Haare. Das Gestein oder ein Schamtuch ist in Karlsruhe breit hingestrichen. Der Kettenpanzer wird da wie dort ähnlich behandelt, in Sterzing die rostigen Stellen genau angegeben.[1]

Die Annahme einer früheren Entstehung des Karlsruher Marientodes wird übrigens auch dadurch noch unterstützt, daß er mit dem oben bereits herangezogenen Bilde des Meisters von Flémalle noch größere Aehnlichkeiten aufweist, als die Darstellung in Sterzing. Auf diesen Umstand wurde von Schmarsow hingewiesen. Er führt aus dem Karlsruher Bilde an Aehnlichkeiten den Lesenden mit der Brille an, (sowohl seine Sitzfigur, wie seine Brille kommen beim Flémaller vor), den Judenkopf links oben (beim Flémaller ganz rechts), Petrus und seinen Begleiter, den Rauchfaßbläser und den Kerzenträger.[2]

Noch auffallender und in seinen Folgen vielleicht wichtiger

---

[1] Das Urteil Konrad Langes, a. a. O., S. 6, nach welchem die Bilder der Zeit von «Multschers» reifer Entwickelung angehörten, und im Stil völlig mit dem Sterzinger Altarwerk übereinstimmen, ist somit nicht ganz gerechtfertigt. Schmarsow, Rep. a. a. O. polemisiert gegen Lange. Er findet die Karlsruher Bilder realistischer, niederländischer, und schließt, sie könnten nicht gleichzeitig mit den Sterzinger Tafeln sein. Ob sie von Schmarsow vor, oder nach diesen gesetzt werden, wird aus dem Aufsatze leider nicht klar. Es scheint aber, als ob er die Karlsruher Tafeln später setzen wollte. Er meint die Karlsruher und Stuttgarter Tafeln, wären alle in dem Zeitraum zwischen 1455—1460 entstanden.

[2] Rep. a. a. O. Einzelnes hiervon geht allerdings auf allgemeine Typen zurück. So kommt der Lesende mit der Brille schon im Glasgemälde der Bessererkapelle vor.

sind aber die übereinstimmenden Punkte, die unser Karlsruher Bild mit dem zum Sterzinger Gemälde durch Semper schon herangezogenen Marientod des Meisters des Marienlebens aus dem Germanischen Museum aufweist.[1] Das quergestellte Bett mit seiner breiten Decke, nimmt in beiden Bildern die Sterbende auf. Maria selbst ist hier und dort fast identisch. Das Gewand liegt ihrem schmächtigen Körper eng an, die dünnen Arme sind über der Decke in derselben Weise gekreuzt. Die vordere Dreiergruppe der Apostel erscheint im Nürnberger Bilde wieder, wenn auch etwas abgewandelt. Aber hier wie dort sitzen zwei vorn auf einer Fußbank (oder Truhe), der Dritte kniet an dessen Ende. Dieser, und die eine Sitzfigur entsprechen sich vollkommen. Beide kommen auch beim Flémaller vor, wobei aber zu beachten wäre, daß der Zusammenhang zwischen den Bildern von Nürnberg und Karlsruhe viel inniger ist, als der Zusammenhang eines von beiden mit dem Meister von Flémalle. Der Sitzende liest in den beiden zusammengehörigen Bildern aus einem großen Buche (wie auch in Sterzing), beim Meister von Flémalle dagegen scheint er die Augen geschlossen zu haben und hält den Rosenkranz in den gefalteten Händen. Auch die räumliche Wirkung des Londoner Gemäldes hat weder das Karlsruher noch das Nürnberger Bild.

Die Hand des einen Apostels, die in Karlsruhe (und Sterzing) über der Bettdecke liegt, hat beim Kölner Meister ihre Analogie. Ebenso die bis ins einzelne gehende Schilderung des Kopfpolsters. Zu Häupten des Bettes steht da wie dort ein Apostel, der zur Himmelserscheinung in Beziehung gebracht ist. Beim Meister des Marienlebens, weint einer am Fußende, indem er das Gesicht in den Mantel verhüllt, also wieder ähnlich wie in Karlsruhe.

Aber auch mehrere Typen ähneln in Karlsruhe und Nürnberg. So das Dreiviertelprofil des Johannes. Dann der Profilkopf des knieenden, der Kopf des sitzenden Apostels. Bezeichnenderweise sind es nicht dieselben Köpfe, die sich in Karlsruhe und beim Meister von Flémalle entsprechen.

Dieser großen Gruppe von Aehnlichkeiten in Karlsruhe und

---

[1] Vgl. oben S. 85.

Nürnberg lassen sich dann andere beiordnen, die die beiden genannten Gemälde, jedes für sich, mit dem Meister von Flémalle verbinden.

In Karlsruhe sind vor allem die Gruppierung der hinter dem Bett stehenden Apostelgruppe, der schon genannte Judenkopf, der Rauchfaßbläser mit den geblähten Backen, jene Motive, die zwar ebenso beim Meister von Flémalle, aber nicht in dem kölnischen Gemälde vorkommen. Andererseits wieder sind das Ueberreichen einer Kerze an die Sterbende, die gotische Form des Rauchfasses,[1] eine Hand, die sich breit über die Blätter des Buches legt, auch der kleinkarrierte Fußboden, Dinge, die bei dem Meister des Marienlebens und dem Flémaller vorkommen, in Karlsruhe aber fehlen.

Mag nun Vereinzeltes hieraus auf althergebrachte Typen zurückzuführen sein, niemand wird behaupten wollen, daß all diese gegenständlichen und formalen Uebereinstimmungen, sich ohne eine unmittelbare Beziehung erklären ließen.[2] Da alle drei Bilder miteinander zwar eng verkettet sind, aber eines niemals vollständig aus dem andern erklärt werden kann, so sind wir notgedrungen auf die Annahme eines bisher unbekannten Vierten angewiesen. Dieses vorausgesetzte Vorbild wäre in den Niederlanden zu suchen, da eines der bekannten drei Gemälde ein niederländisches Bild ist. Auch der Meister des Marienlebens

---

[1] In Karlsruhe und Sterzing wurde ein aus zwei Halbkugeln zusammengesetztes Rauchfaß verwendet. Er wird beidemal wie um ein Scharnier geöffnet. Dagegen wird der Deckel des mit Wimpergen verzierten Rauchfasses des Kölner und niederländischen Bildes, abgehoben.

[2] Wie wesentlich verschieden die älteren Kompositionen von unserem Schema waren, zeigt etwa der Marientod über dem Südportal des Ulmer Münsters, Multschers Marientod in Berlin, der der Bessererkapelle, der Marientod auf Schloß Braunfels, (vgl. S. 83, Anm. 4), oder der Buxtehuder Altar (Abb. Lichtwark, Meister Bertram, 1905), S. 381. u. a. m. Dagegen zeigt das Schrotblatt Soldan Nr. 103, schon die Einwirkungen des neuen niederländischen Typus (in Mariens Gewand, Petrus steht an der Bettmitte, seine Hand liegt auf der Decke. Er besprengt die Tote, ein anderer hält den Eimer. Vor dem Bett sind vier Apostel, zwei von ihnen sitzen auf der Fußbank. Petrus ist in Stola und Pluviale gekleidet). Zu dem Inventar vieler Marientoddarstellungen gehört von den ausgeführten Dingen nur das Kreuzen der Arme Mariä, das Ueberreichen eines Zweiges (Palme), auch das Rauchfaß kommt schon früher vor (Braunfels), wie auch das Anblasen der Glut. Ein in der linken Ecke sitzender und lesender Apostel in einem Bilde in Linden. (Vgl. Bezold, Riehl und Hager, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Tafel 127.)

läßt an die Niederlande denken. Und es wurde ja bereits nachgewiesen, daß der Maler des Sterzinger Altarwerkes ebenfalls mit größter Wahrscheinlichkeit in den Niederlanden war — diese beiden Tatsachen stützen sich dann gegenseitig. Den Umständen nach kann das Urbild nur Roger oder dem Meister von Flémalle selbst angehört haben.[1]

Die Annahme eines niederländischen Vorbildes der drei Kompositionen wird durch zwei Bilder des Klerikalseminars in Freising noch gestützt, die aus Albeins bei Brixen stammen. Eine Geburt Christi und ein Tod Mariä. Auf die Verwandtschaft dieses Marientodes mit der Sterzinger Komposition hat ebenfalls Semper aufmerksam gemacht.[2] Hiefür gilt aber wieder dasselbe, wie für das Bild des Meisters des Marienlebens, die Verwandtschaft mit dem Karlsruher Bild ist größer. Maria kreuzt die Hände, liegt quer nach rechts in dunkelblauem Gewande und weißem Kopftuch.[3] Besonders übereinstimmend ist aber die vordere Gruppe der Apostel. Auch in Freising sind es ihrer drei, der linke liest in einem Buche, in derselben Stellung wie in Karlsruhe, der folgende hält seinen Kopf aufgestützt und der letzte kniet wieder in Profilstellung (mit dem Rauchfaß). Christus schwebt in Wolken.[4] — Semper hat auch eine Reihe von Uebereinstimmungen des Geburtsbildes mit niederländischen Beispielen oder deren Nachahmungen aufgewiesen (vgl. S. 72). So die abwärts gefalteten Hände Mariens, die Bewegung des Kindes (beide wie in Sterzing) und das Schützen des Lichtes mit der Hand durch Josef. Hinzufügen kann man noch die Anordnung der Ruine, die wieder mit Sterzing übereinstimmt: wie dort, nimmt sie die ganze Bildfläche ein, ihre

---

[1] Hiefür spricht auch die Tatsache, daß Herlin den Typus in seinem Gemälde ebenfalls verwendet (Rothenburg o/T.). Vgl. Haack, a. a. O., S. 29. Ferner das Gewandmotiv des über die Schulter geschlagenen Mantels, das bei Johannes der Grablegung und bei dem Rauchfaßbläser des Karlsruher Marientodes vorkommt. Dieses Mantelmotiv findet sich im Columbaaltar Rogers dreimal, die ganze Linienführung bei dem Rauchfaßbläser ist die Kopie des Josefs von dort. — Nach dem Eindringen niederländischer Motive in Deutschland wird auch dieser übergeschlagene Mantel häufig.

[2] Oberbayr. Archiv f. vaterl. Geschichte 1896. Alttirolische Tafelgemälde aus dem Klerikalseminar zu Freising (Abb.).

[3] Vgl. Semper, a. a. O., S. 496.

[4] Dies also wie in Sterzing.

zwei Holzstützen laufen den Bildrändern entlang, in der Mitte haben sie beide einen Dreieckgiebel von der gleichen Form, zu dessen beiden Seiten je ein Loch in das Dach gerissen ist. Ganz ähnlich findet sich dieses Gebäude auch in verschiedenen Bildern Memlings (Geburt Christi, Sammlung Clemens, München; Brügge, Johanneshospital; München, Pinakothek: in dem Bilde der Sieben Freuden Mariä). All das läßt sich wieder nur durch die Annahme niederländischer Vorbilder verstehen.[1]

Hieraus kann man nun zweierlei folgern. Erstens kann wieder betont werden, daß weder das Karlsruher Bild eine Wiederholung eines Reliefs sein kann,[2] noch das Sterzinger die Kopie eines alten Multscherschen Bildwerks.[3] Denn auch ihre «kastenartige» Anordnung stammt aus andern Quellen. Wenn nicht aus dem niederländischen Vorbild, so aus dessen deutscher Umstilisierung. Das bezeugt das Bild des kölnischen Meisters.[4]

Die zweite Folgerung bezieht sich auf den wahrscheinlichen Zeitpunkt der niederländischen Reise des Malers des Sterzinger Altarwerks. Dieser wird nach vorne durch den zeitlichen Abstand bestimmt, den man zwischen seinen zwei Darstellungen des Marientodes annehmen muß. (Der Sterzinger Altar ist 1456 in Arbeit.[5]) Als unterste Grenze werden wir wieder das Datum 1450 annehmen müssen. Es hängt das mit dem Datum des Bladelinaltars zusammen, den unser Maler in den Niederlanden gesehen haben muß (vgl. S. 72). Dieser ist von Bladelin für die von ihm gegründete Stadt Middelburg gestiftet worden. Schloß und Kirche dieser Stadt sind um 1450 fertig.[6]

---

[1] Daß vorher in Deutschland andere Kompositionen üblich waren, beweist uns wieder Multschers Berliner Altar.

[2] Schmarsow, Rep. 1903, a. a. O.

[3] Schmarsow, Oberrheinische Malerei, S. 46.

[4] Es soll hiebei nicht bestritten werden, daß diese Umstilisierung in der Richtung einer mehr reliefartigen Anordnung vor sich ging. Es ist das aber, wie ich schon nachzuweisen versuchte, mehr durch das Streben nach schmückender, zweidimensionaler Wirkung veranlaßt und auch auf den Mangel an Raumsinn zurückzuführen, aber nicht auf eine Nachahmung von plastischen Werken. Freilich die Entstehung der Reliefs stand unter denselben Gesetzen, wie die der Gemälde, wir haben aber keinen Grund, einen Vorrang der einen oder andern Kunstart anzunehmen.

[5] Vgl. Reber, a. a. O., S. 6 u. 7.

[6] Vgl. Crowe-Cavalcaselle, Gesch. d. altniederländischen Malerei (deutsch v. Springer 1885, S. 255).

Bald nachher muß das Altarblatt in die Kirche gekommen sein.[1] — So nähern sich die Grenzen und wir werden als Reisedatum unseres Malers die ersten fünfziger Jahre annehmen müssen.

Schließlich ergibt diese Schlußfolgerung noch ein wichtiges Nebenergebnis. Zwischen den Karlsruher Bildern und dem Sterzinger Altar war ihr Maler kaum nochmals in den Niederlanden. Denn der Sterzinger Marientod hat sich in jedem Punkte von dem niederländischen Vorbild, das wir uns aus den oben behandelten drei Bildern fast genau zurückkonstruieren können, entfernt. Somit muß der Maler auch Rogers Altar aus S. Columba damals schon in den Niederlanden gesehen haben.[2] Sonst wurde dieser gewöhnlich für ein Werk des alten Rogers († 1464) gehalten.[3] Die unmittelbare Abhängigkeit der Sterzinger Gemälde von dem niederländischen Vorbild läßt es nun als sicher erscheinen, daß jenes vor 1456 gemalt worden sein muß. Das frühere Datum der niederländischen Reise des Malers des Sterzinger Altarwerkes macht aber auch die Annahme sehr wahrscheinlich, daß der Columbaaltar spätestens «bald nach 1450» fertig gestellt worden sei, denn auch der Heiligkreuztaler Altar kann nicht später entstanden sein.[4]

---

[1] Der Berliner Katalog nimmt als Entstehungsdatum «bald nach 1450» an. Dagegen meint Voll, Die altniederländische Malerei von Jan v. Eyck bis Memling, 1906, S. 71, es wäre gegen 1460 gemalt worden.

[2] Wofür ja auch das Kopieren des oben erwähnten Mantelmotivs spricht.

[3] Woltmann und Woermann, Gesch. d. Malerei: «kommt dem Middelburger Altar nahe» (für diesen: «gehört wahrscheinlich der spätern Zeit an»). Woermann, Gesch. d. Kunst II, 1906, S. 428, es gehöre «zu den letzten des Meisters». Voll, Vergleichende Gemäldestudien, 1907, S. 91, es «wird um 1460 entstanden sein».

[4] So schon Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, S. 186. —

Hier bietet sich auch Gelegenheit, einige sehr interessante und wohlerhaltene Gemälde zu erwähnen, mit denen die Wände einer kleinen Hauskapelle in Ulm bedeckt sind. (Vgl. Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, S. 58ff.) Die Kapelle befindet sich im Hafenbad, in dem ehemalig Weikmannschen Hause (Gasthof zum Bären). Die Gemälde stammen allem Anscheine nach aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Auf den Hauptfeldern sind dargestellt: rechts die ägyptische Maria im Gebet, von Engeln in den Himmel gehoben und die Ausgießung des heiligen Geistes — links der Tod Mariä. Auf den Schmalwänden und Gewölbzwickeln sind Kirchenväter und Heilige. — Die Gemälde sind ihrer Güte nach nicht von erster Ordnung und man kann vor ihnen weder an Schüch-

b) Zwei Heiligengruppen in Stuttgart.

Paulus, Lukas und Markus auf der einen, Dorothea, Johannes der Evangelist und Margareta auf der andern Tafel (Kat. Nr. 15 und 16). Sie sind von Konrad Lange der Gruppe des Sterzinger Altarwerks zugeteilt worden.[1] Daß dies mit Recht geschah, sagt der gotische Rhythmus der Figuren, wie auch die Zeichnung der Einzelteile: die rundliche Mundform mit der strengen Lippenzeichnung, die halbkugelförmigen Oberlider. Auch Einzelheiten sind aus Sterzing wiederholt: so die abenteuerlichen Formen des Löwen des hl. Markus aus der Kreuztragung in Sterzing, der Ochs des Lukas aus dem Geburtsbilde ebendort. Die Gewandschleife des Markus sahen wir schon bei der Maria der Kreuzigung in Karlsruhe und das erwähnte, von Roger stammende Mantelmotiv hat bei Paulus neue Verwendung gefunden.[2]

---

lin noch an Zeitblom denken, immerhin sind es tüchtige Werke, vielleicht aus der Gefolgschaft Schüchlins.

Der Tod Mariä nun zeigt mit dem Sterzinger und noch mehr mit dem Karlsruher Bilde eine ikonographische Verwandtschaft, wie aus folgender Beschreibung zu entnehmen ist: Maria liegt in der etwas schiefgestellten Bettstatt und hat die Arme gekreuzt. Vor dem Bette sitzt auf einer Fußbank links ein Apostel mit verschränkten Armen, dreiviertel nach vorne gewendet. Rechts kniet einer auf die Bank auf, er ist Maria zugewendet und liest in einem aufgeschlagenen Buche. Das Knieen geschieht in einer Weise, daß beide Fußsohlen des Knieenden sichtbar werden. Noch weiter nach rechts bläst ein Apostel mit geblähten Backen ein Rauchfaß an. Er steht von Maria abgewendet. Die übrigen Apostel sind hinter dem Bette versammelt. Ihre Anordnung ist so, daß gleich rechts zwei in einem Buch lesen. Der eine von ihnen hält das Prozessionskreuz. Es folgt ein von den übrigen losgelöster Apostel mit dem Weihwasserbecken. Petrus und Johannes sind zusammengenommen, der erste hält ein Buch in der Hand und besprengt zugleich die Sterbende, der zweite überreicht dieser eine Kerze. Am Bettkopf ist ein weinender Apostel. Ganz in der linken Ecke sind dann noch zwei, deren einer liest, während der zweite wieder ein Kreuz hält. In den zwei Bogenzwickeln über diesen Gruppen ist links die Halbfigur Christi, die, das Marienseelchen am Arme, von Engeln himmelwärts getragen wird, rechts eine verwandte Szene, mit der nun nackt dargestellten Seele fliegen Engel in die Höhe. —

[1] a. a. O. Schmarsow, Repertorium, schloß sich Langes Ansicht an.

[2] Es ist jedoch ein Irrtum des Kataloges der Stuttgarter Galerie, (S. 6), die Musterung des Grundes als mit der von Sterzing übereinstimmend anzugeben. — Interessant ist auch manche Verwandtschaft mit Figuren des Pseudo-Multschers. So besonders Gebärde, Mantelmotiv und Haartracht der Dorothea mit denen der Margaretenhalbfigur (beide wieder mit Multschers Apollonia verwandt). Im Typus zeigt die Barbara mit der Dorothea große Aehnlichkeit.

Die Tafeln sind, wie ich glaube, später als die Sterzinger entstanden. Die manierierte Art der Bewegung der Figuren, ihr süßlicher Ausdruck läßt das schon vermuten. Auch sonst kann man eine stete Entwickelung von den Heiligkreuztaler Tafeln über die Sterzinger, zu diesen zwei Bildern hier, deutlich wahrnehmen. Vor allem vielleicht in den Farben. Sie sind in den Heiligkreuztaler und noch in den Sterzinger Bildern an Gegensätzen reich. Da und dort wird viel Weiß verwendet, das dann unmittelbar an ein dunkles Blau oder Rot stößt. Der Boden ist hell. In den Heiligengruppen bekommen nun die Farben alle einen gleichen Farbwert und harte und kindliche Zusammenstellungen wie früher, kommen nicht mehr vor. Auch der Boden wird dunkler und farbiger behandelt als bisher. Ebenso die Köpfe (in den Schatten etwas mit moderner Lasur übergangen). Die Pflanzen, die sich im Reiterzug und in der Grablegung in strenger Zeichnung dunkel noch vom Grunde abhoben, werden in Sterzing heller, in den Heiligengruppen sind sie ganz ihrem Grunde angepaßt. Die Farben selbst werden wärmer und satt. Das tiefe Blau des Lukas kommt in keinem früheren Bilde vor. Die Lokalfarben werden in den späteren Gemälden auch im Lichte beibehalten, die scharfen Schattengrenzen durch Uebergänge verwischt. Neu ist auch die häufige Verwendung von Futterstoffen, die in der Farbe im Gegensatze zu den Oberstoffen stehen.

Die Köpfe haben sowohl an Charakter, wie an Plastizität sehr viel gewonnen. Der Hals ist eingehender durchgebildet. In den Bildern von Heiligkreuztal war er noch ungegliedert, in Sterzing, wie in den Heiligengruppen werden ausnahmlos Muskeln und Halsgrube angegeben.[1]

Man sieht aber den Fortschritt vielleicht am deutlichsten, wenn man die Hände und ihre Beweglichkeit vergleicht. In den frühesten Bildern sind die von festen Linien umrissenen Finger fast stets ausgestreckt und zusammengehalten — es löst sich höchstens der Daumen, oder der kleine Finger etwas ab. In Sterzing verschwinden die Grenzlinien und wenn die

---

[1] Die massig erscheinenden Haare der Stuttgarter Figuren sind übermalt.

geschlossenen Finger auch da noch die Regel bilden, so kommen doch schon ganz gezierte Stellungen vor. Die Hand wird oft in die Seitenansicht eingestellt.[1] Auf einer noch entwickelteren Stufe stehen dann die Heiligengruppen von Stuttgart. Hier hält der Maler nicht mehr so ängstlich an einzelnen Händtypen fest. Die parallel ausgestreckten Finger kommen überhaupt nicht mehr vor. Und wenn Befangenheit auch hier noch nicht zu leugnen ist, so ist doch die Hand von den altertümlichen Formen befreit. Die Hände haben auch nicht mehr den neutralen Ton wie bisher, sondern sind voll modelliert. Das kräftige Licht, das auf der interessant verkürzten Hand des Paulus ruht, wäre bis zu diesen Bildern nicht möglich gewesen.

Alles in allem stehen diese Tafeln auf der Kunststufe Schüchlins oder des jungen Zeitbloms, und ich glaube, daß man sie mit der Datierung um 1465 gewiß nicht zu spät ansetzt.[2]

c) Der Schleisheimer Schmerzensmann.

In der Veröffentlichung des Sterzinger Altarwerkes durch die Kunsthistorische Gesellschaft,[3] ist bereits ein Gemälde der Schleisheimer Galerie unter Multschers Namen abgebildet, dessen Zugehörigkeit zum Meister der Sterzinger Tafeln bisher fast nur bestätigt wurde.[4] Es ist ein Halbfigurenbild des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes. Sie stehen zu dritt vor einem Teppich, der von drei klagenden Engeln gehalten wird. Auf einer vorderen Steinbrüstung knieen die kleinen Figuren des Stifterpaares.

---

[1] In dieser Beziehung ist ein Vergleich von Mariens Händen aus der Kreuzigung und Kreuztragung lehrreich. In dem späteren Bilde ist die eine Hand von der Seite genommen, die Finger voneinander abgelöst.

[2] Schmarsow, a. a. O., meint, sie wären vor den Bildern von Heiligkreuztal entstanden.

[3] A. a. O.

[4] So von Wilh. Schmidt, a. a. O., der die Priorität für die Zuschreibung auch da für sich in Anspruch nimmt; Bayersdorfer, Reber, a. a. O. S. 57 und Schmarsow, a. a. O., S. 43 schreiben das Bild ebenfalls «Multscher» zu. Neuerdings noch Friedländer, a. a. O, S. 265 und Konrad Lange, Rep. f. Kunstwiss. 1905, S. 488. Dagegen hält Max Bach, Archiv für christliche Kunst 1899 Nr. 8, das Bild für zu schwach für den Sterzinger Meister. Aehnlich Beck, a. a. O.

Die Zuschreibung dieser Tafel an den Maler des Sterzinger Altarwerks gehört nun, wie mir scheint, zu den minder Glücklichen. Das Bild ist vom Jahre 1457 datiert, also mit dem Sterzinger Werk gleichzeitig. Es ist hier somit die strengste vergleichende Kritik am Platze, soweit die ziemlich schlechte Erhaltung des Bildes sie nur zuläßt. Diese Erhaltung wird dann auch überall angeführt. Wenn es aber nachzuweisen gelingt, daß das Bild in allen wesentlichen Eigenschaften von den Sterzinger Tafeln abweicht, so liegt kein Grund vor, den tüchtigen Maler von Sterzing mit diesem Bilde zu belasten.

Die Zuschreibung stützt sich auf Dinge, die durch den Werkstattzusammenhang genügend erklärt werden. So haben die Typen Mariä und Johannis mit denen der Kreuztragung von Sterzing nicht nur eine allgemeine Aehnlichkeit, sie sind ihre Wiederholungen. Reber erkannte das Brokatmuster des Vorhanges im Gewand Pilati in Sterzing wieder.[1] Auch die charakteristische Zickzackbildung der Dornenkrone findet sich in beiden Werken und könnte herangezogen werden. Wollten wir aber auf derartige Uebereinstimmungen hin das Schleisheimer Bild den Sterzinger Tafeln beiordnen, so müßten wir auch unzählige Werke der schwäbischen Schule mit dem Namen Zeitbloms etwa belegen. Dessen Typen füllen die Hälfte aller Ulmischen Bilder. Der Fußbodenteppich eines bezeichneten Marienbildes Petrus Cristus im Städelschen Institut zeigt dasselbe Muster, als die «Madonna von Lucca» Jan van Eycks in derselben Sammlung.[2]

Der Qualität nach steht das Schleisheimer Bild bedeutend unter den Sterzinger Tafeln. Zunächst wären etwa die beiden aus Sterzing kopierten Köpfe zu vergleichen. Sie zeigen, wie jeder Zug in Schleisheim ins Grobe umgesetzt wurde. So die Mundpartie des Johannes, die in Sterzing fein empfunden, in Schleisheim roh nachgeahmt wurde. Die Nasen sind in jenen Bildern zart, in Schleisheim scharf in das Gesicht gerissen. Das Doppelkinn Johannis, sein dicker Hals sind wie aus härterem Material.[3]

---

[1] Vgl. auch Schmarsow, a. a. O., S. 43.

[2] Vgl. Weizsäcker, Katalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstitutes, I, 1900 S. 261, auf den ich von meinem Kollegen Herrn Ernst Heidrich gütigst aufmerksam gemacht wurde.

[3] Schmarsow schließt hieraus wieder auf eine Reliefvorlage.

Der in Sterzing immer tief beseelte Christuskopf ist im Schleisheimer Bilde einem herkömmlichen Schmerztypus gewichen. Am auffälligsten vielleicht sind aber die Unterschiede in der Behandlung des nackten Körpers. Der Christus der Geißelung, der schon ziemlich oberflächlich behandelt gewesen ist, erscheint im Vergleiche mit der Sterzinger Beweinung außerordentlich gut. Dieser Körper in Schleisheim sagt uns auch, daß sein Maler vorher eine andere Schule, als die des Sterzinger Meisters genossen haben muß. Er zeigt Eigentümlichkeiten, die für die unmittelbar folgende Zeit der deutschen Kunst bezeichnend sind, die sich aber in den Sterzinger (oder Heiligkreuztaler) Bildern noch nirgends finden. So zum Beispiel in der Zeichnung der Arme. Die Ellbogen sind spitz, sie werden aus zwei hohlrunden Linien gebildet. Wie bei Schongauer etwa. Der offenbar ältere Maler von Sterzing geht mit einer Rundung oder mit einer konvexen Aneinanderreihung von Geraden über derartige Stellen hinweg. Wir sahen, wie der Maler der Sterzinger Tafeln die Einziehung in den Weichen durch eine, seinem Liniengefühl sehr entsprechende, weite Einbuchtung wiedergab. In Schleisheim wird diese Einziehung zu einer Einschnürung, die wieder an Späteres gemahnt. Und wie sollte nun das alles derselbe Meister im selben Jahre haben malen können. — Der Sterzinger gibt die Deltamuskel deutlich an, der Schleisheimer geht mit einer geraden Linie über sie hinweg, und zeichnet den Oberarm einfach aus zwei sterilen Parallellinien. Die kräftige Entwickelung der Muskeln des Unterarms, die Herausarbeitung des Knochenbaues gehören wieder einer fortgeschritteneren Stilstufe an. Ebenso wie das Herausholen der Sehnen des Handgelenks durch zwischenliegende Schattenlagen.

Dasselbe gilt von der Behandlung des Gewandes. Für die Sterzinger und Heiligkreuztaler Werke waren die langen Parallelfalten bezeichnend. Die Gewänder wurden immer so behandelt, daß sie sich einfach um die Schultern legten, in einfachen Linien abfielen und erst am Boden unten sich brachen (vgl. S. 66). Hier ist das Gefält aufgewühlt, bei Maria macht es gerade um Kopf und Schultern die heftigsten Bewegungen. Die Faltentäler sind tief eingerissen, die Brechungen gehäuft. Und für das Langweilige dieser Linienhaufen (an Mariens Mantel zum Beispiel

oder in den unteren Gewandenden der Engel) darf der Maler des Sterzinger Altarwerkes nicht verantwortlich gemacht werden. Es ist ja nicht zu verkennen, daß die Art der Faltenbehandlung von ihm abhängt, und bei dem Gewand Mariens erkennt man, ebensogut wie bei ihrem Kopfe, daß sie aus der Sterzinger Kreuztragung wiederholt wurde. Aber gerade diese kopistenhafte Uebereinstimmung, in Verbindung mit einer viel geringeren Qualität der Ausführung, spricht für die Verweisung des Schleisheimer Bildes in die Werkstatt. Auch das weich behandelte Lendentuch aus der Kreuzigung in Karlsruhe ist hier, trocken umgebildet, wiederholt. Wenn wir den gewiß nüchternen Kopfüberwurf Mariens aus der Kreuztragung mit dem entsprechenden Gewandstück in Schleisheim vergleichen, so sehen wir, wie der Werkstattarbeiter gar kein Gefühl für Faltenanordnung hatte. Die parallelen Linien der Stifterin haben im Sterzinger Bilderkreis ebenfalls Analogien, aber ihre unverstandenen Endigungen auf der Brüstung haben keine.

Beim Sterzinger Meister hängen die Falten immer ruhig abwärts. Dagegen flattern die Gewandenden der Engel in Schleisheim lebhaft auf. Sie möchten etwa mit dem ruhigen Lauf des Gewandes des Marienseelchens im Bilde des Todes der Jungfrau verglichen sein. Das Aufflattern selbst ist ebenfalls ein neueres Motiv. Mit Roger scheint es im Norden aufgekommen zu sein. Aber ebensowenig wie Memling in den Niederlanden, macht der Maler des Sterzinger Altarwerkes davon Gebrauch. Es ist ihm zu unruhig gewesen. Dagegen hat es sein Werkstattarbeiter gerne aufgenommen, es entsprach dem knitterigen Lauf seiner Gewänder. — Die bedachtsame Führung der Randlinien (Kopfüberwurf Mariens, Mantel Johannis) kennt der Sterzinger Maler ebenfalls nicht.

Wir sahen auch, wie noch in Sterzing die Finger bei der Darstellung von Händen immer zusammengehalten wurden. Im Schleisheimer Bilde sind sie, außer bei den ganz übermalten Händchen der Stifter immer in unterschiedener Stellung.[1] Diese elegant zugespitzten Finger muß der Maler anderswo gesehen

[1] Die Hand Mariens, die sie auf den Arm Christi legt, ist eine Kopie der Hand des Johannes aus der Kreuztragung. Sie zeigt in ihrer Gelenkigkeit wieder den ganzen Unterschied der Behandlung.

haben. Und dann die verkürzten Hände bei Johannes und dem mittleren Engel. Wenn man aus den Sterzinger Bildern nicht ihre Vorlagen kennen würde (Marientod, Oelberg), so wüßte man gar nicht was diese Stümpfe hier bedeuten sollen. Die schematischen und drahtähnlichen Haare Johannis sind ebenfalls eine minderwertige Nachahmung aus der Kreuztragung. Die Schwerblütigkeit des Schleisheimer Malers äußert sich bis in die Nimben. In Sterzing sind sie durchsichtig, kaum wahrnehmbar, in Schleisheim dicke, große Teller.

Und wenn all dies die Unmöglichkeit der Zusammenordnung schon erweist, so darf man auch noch auf das seichte Gefühl hinweisen, das aus dem Schleisheimer Bilde spricht. Wie steinern ist Maria oder Johannes. In Sterzing sind im Marientod rührende Motive des Weinens gefunden. Ein Apostel am Fußende hält sich mit beiden Händen seine Augen zu, Johannes unterdrückt ein Schluchzen, indem er sein Gewand vor den Mund hält. Dagegen wirkt hier der linke Engel, mit dem hochgedrückten Ellbogen recht schematisch.

Mit dem näheren Kreise des Malers des Schleisheimer Schmerzensmannes läßt sich auch ein Name in Zusammenhang bringen. Von seinem Träger stammen zehn Holzschnittblätter aus der Geschichte Christi im kgl. Kupferstichkabinett zu München. Zwei von ihnen tragen die Aufschrift: Peter mäler ze ulme.[1]

Die Zugehörigkeit dieser Holzschnittfolge zur Gruppe der Gemälde von Sterzing zunächst, ergibt sich durch Entlehnungen von dort. So hat Christus am Oelberg eine ähnliche Gebärde wie in Sterzing. Die Apostel sind noch genauer wiederholt. Bei Johannes entspricht der Typus, bei den andern beiden entsprechen die Körperstellungen. Petrus ist sogar im Gegensinne, so daß auch sein Schwert von seiner linken Seite auf die rechte zu hängen kommt.

Im Gegensinne ist auch der Christus der Geißelung genommen. Seine Beine sind zwar im Holzschnitt mehr geknickt.

---

[1] Vgl. Wilhelm Schmidt, Interessante Formschnitte des 15. Jahrhunderts 1881. Nr. 31, mit Abbildung des Oelbergs. Schmidt datiert die Folge 1470—80.

Aber die Führung der Arme, die merkwürdig schiefe Stellung der mit einem Strick doppelt umwundenen Füße auf der Säulenbasis, das eng anliegende Schamtuch lassen über seine Herkunft keinen Zweifel übrig. Die Formen der Säule selbst sind dieselben wie im Sterzinger Bilde. Auch die Vierzahl der Häscher und die Art ihrer Beschäftigung dürfte kaum zufällig mit der Sterzinger Fassung übereinstimmen.

Aehnlich ist das Verhältnis der beiden Dornenkrönungen. Von Sterzing sind entlehnt: das Gewand über den Knien Christi mit allen einzelnen Faltenzügen; die Führung der Arme; die Sitzbank mit der Stufe auf dem gewürfelten Fußboden; endlich die Anordnung und Beschäftigung der Häscher, die (mit Weglassung eines einzigen) genau ihrer Vorlage entsprechen. — Das Gewand des einen Häschers in der Geißelung und Dornenkrönung stammt ebenfalls aus den Sterzinger Gemälden, ebenso wie der sehr charakteristische Kopf des Rutenbinders bei Meister Peter den Kopf des Mannes mit der Peitsche in Sterzing wiederholt.[1]

Wenn so die Abhängigkeit der Holzschnittfolge von den Werken des Malers des Sterzinger Altarwerkes feststeht, so zeigt ihr Stil wieder ihre enge Zusammengehörigkeit mit dem Schleisheimer Schmerzensmanne. Vor allem in der Behandlung des nackten Körpers. Wir sehen in der Holzschnittfolge dieselben Körperformen, dieselbe Betonung des Muskelbaues: die flachen Linien der Brustmuskeln, die Hervorhebung der Rippenendigung, die tiefe Lage der Brustwarzen, die scharfe Einziehung der Weichen, die Angabe der Leistenfalten, die Hervorhebung der Muskeln des Unterarmes und die gleiche Verteilung der Schattenlagen. — Auch das Gefält zeigt weitgehende Uebereinstimmungen. Es ist, wie in Schleisheim, unorganisch gehäuft, die Falten sind tief eingerissen, der Johannes der Kreuzigung hat dieselben Röhren auf den Aermel aufgesezt, wie dort (auch in Sterzing häufig). — Und schließlich bezeichnet auch die stärkere Knickung der Glieder in den Gelenken, die besonders bei den aus Sterzing entlehnten Figuren auffällt, die Kunststufe des Schmerzensmannes.

---

[1] Der Ursprung des Typus ist in Multschers Berliner Altar zu finden, wo er öfter vorkommt (Geburt, Kreuztragung).

Freilich ist die Holzschnittfolge zu schwach, um sie unmittelbar dem Maler der Schleisheimer Tafel zuzuteilen.

d) Das Dreifaltigkeitsbild in der Sakristei des Ulmer Münsters.

Die Zuschreibung dieses Bildes an den Maler des Sterzinger Altarwerks schleppt sich in der Literatur noch mit größerem Unrecht, als die der Schleisheimer Tafel weiter, das Bild hat auch mit Multschers Werkstatt nicht das Geringste zu tun. Sogar zeitlich muß es einige Jahrzehnte nach Multschers Tod gesetzt werden.[1] Das Bild ist stark restauriert, neuerdings von Al. Hauser in München auf seinen Zustand hin untersucht worden.[2] Der Befund lautete, das Gemälde sei zwar durchgängig überarbeitet, aber nicht übermalt worden. Neu wäre nur der untere Teil, die Stifter und die Wappen (in alten Umrissen), von oben die Engelköpfe.[3] Am besten erhalten ist nach Hauser der Kopf Gott Vaters und der Körper Christi. Da sähe man noch die geschonten alten Farben. Sei dem wie es wolle, jedenfalls müßte doch erst der Zusammenhang mit dem Ster-

---

[1] Zuerst von Bayersdorfer «Multscher» zugeteilt. Auch nach Reber (a. a. O., S. 60), steht der Sicherheit der Zuschreibung nur die starke Restauration im Wege. W. Schmidt nimmt die Autorschaft «Multschers» an (a. a. O.). Ebensowenig zweifeln Schmarsow (a. a. O., S. 44) und Friedländer (a. a. O., S. 265). Zuletzt noch von Haack, dem Maler des Multscherschen Altarwerks zugeschrieben (Hans Schüchlin, 1905, S. 22). Dagegen scheinen neuerdings doch Bedenken betreffs der Richtigkeit dieser Zuteilung aufgetaucht zu sein. So bei Dvořak, a. a. O., bei Max Bach, Archiv für christliche Kunst 1899 und 1904 und bei Beck, a. a. O. K. Lange sucht es im Werk Zeitbloms unterzubringen (Rep. 1905, S. 486). Er folgert aus der Form der Wappenschilde, daß das Bild nicht vor der Jahrhundertwende gemalt sein kann. R. Pfleiderer, a. a. O., Sp. 45, schlägt den Namen Schüchlins für das Bild vor.

[2] Vgl. R. Pfleiderer, a. a. O.

[3] Auch sie nicht alle. Neu sind die Haare der beiden rechts. Ebenso sind bei den Stiftern nur die Kinder neu, zum Teil in alten Umrissen. Dieser letzte Umstand erklärt die auffällige Tatsache, wieso die Knaben hinter dem Vater, die Mädchen vor der Mutter knieen. Diese müssen von dem modernen Maler, des Gleichmaßes halber, neu erfunden worden sein. Hinter der Mutter war kein Platz, so setzte er sie vorne hin. Dann erklärt es sich auch, wieso die Köpfe der Knaben besser, im Ausdruck abgestufter sind, wieso die Mädchen gar so dünn im Raume sitzen und weshalb das Gefält ihres Gewandes so modern aussieht. Der Kopf des größten Mädchens ist halb so groß, wie der des größten Knaben.

zinger Altarwerk bewiesen werden, bevor das Bild der Gruppe zugeteilt wird. Das ist noch nicht geschehen. Und gerade die besterhaltenen Teile zeigen wesentliche Unterschiede im Vergleich mit den Bildern von Sterzing.

So ist die Anatomie des Christuskörpers viel verständnisvoller behandelt, als dort. Die Teile um das Armgelenk und Schlüsselbein sind gut modelliert, die Innenzeichnung der Brust genau angegeben, die Linie der Rippenendigung, die linea alba schon zur klaren Gliederung des Körpers verwendet. Die muskulösen Arme und Beine, die gutgezeichneten Kniee und Füße die fleischigen Hände haben mit den Hautbildungen des Sterzinger Christus der Geißelung wenig zu tun. Die fortgeschrittene Art der Behandlung dieses Körpers könnte noch eher an die Schleisheimer Beweinung erinnern, dessen hölzerne Roheit jedoch beim Vergleich beider Körper nur noch deutlicher wird.[1]

Die Lichtführung ist breit, von der Sterzinger spitzpinseligen Art wesentlich verschieden. Dort (auch in Schleisheim und Stuttgart) hat die Grundfläche des Gewandes ein gleichmäßiges Licht, das selbe haben dann auch die Faltenrücken. Während die Furchen mit dunklerer Farbe eingerissen sind. Hievon ist die Faltenhandlung im Ulmer Bilde grundsätzlich verschieden. Das höchste Licht haben die Faltengrate, die Vertiefungen liegen im Schatten. — Diese Vertiefungen selbst sind muldenförmig, nicht langgezogene Gräben, wie in der Sterzinger Gruppe. All das zusammen gibt den Falten des Dreifaltigkeitsbildes etwas Metallisches, Mantegneskes. Ihre Bewegung ist lebhafter. Man kann sich kaum verschiedenere Stoffbehandlung denken, als

---

[1] Auch der frei im Gelenk herunterhängende Arm kommt in Deutschland in den sechziger Jahren erst vor, was ja an sich die Verfasserschaft des Sterzinger Meisters nicht ausschließen würde. In den Niederlanden hat ihn schon Roger, in der großen Kreuzabnahme von Madrid. Aehnlich auch im Miraflores Altärchen in Berlin. (Vgl. auch Heures de Turin.) Frühe deutsche Beispiele sind: ein Kupferstich in München von dem Meister von 1462 (Vgl. W. Schmidt, Die Inkunabeln des Kupferstiches im kgl. Kabinett zu München, 1887.) Schüchlins Tiefenbronner Altar von 1469, aber dort nachweislich aus den Niederlanden entlehnt (vgl. S. 208). In Sterzing findet sich nichts Aehnliches. — Auch das Ulmer Bild hat eine Vorlage beim Meister von Flémalle, worauf von Tschudi, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. 19. Jg. 1898, hingewiesen wurde.

beim Lendentuch in Sterzing und in Ulm. Dort breite Flächen mit langen dünnen Faltenrissen, hier eine reichbewegte und reich gegliederte Tuchmasse.

In den Farben ist das Ulmer Bild reicher und vor allem viel wärmer, als die etwas frostigen Gemälde in Sterzing. Ein samtiges Braun mischt sich in alle Töne. Auch die Zeichnung ist weicher als dort, oft ganz verschwimmend.

Der Monumentalität der breit dasitzenden Gestalt Gott Vaters wäre von Sterzing nichts Aehnliches an die Seite zu setzen. Der Typus des von vorne gesehenen Gesichtes ist hoheitsvoll. Auch Christi Kopf ist edel, die Behandlung des Bartes flaumig, massig, von Sterzing also verschieden.

Den Hauptunterschied in der Gesamterscheinung bewirkt jedoch die Architektur und die von der Multscherschen Bildgruppe verschiedene Art der Flächenfüllung. Die feine, gotische Spitzenornamentik des begrenzenden Halbbogens, die reichen Kehlungen der Gewände, das vielfache Stab- und Pilasterwerk ist von der glatten, ja öden Behandlungsweise der Sterzinger Bauten außerordentlich weit entfernt. Die Teilungen gehen hier bis in das Kleinste: die Mauerflächen werden noch mit Dreipässen besetzt, die Rückwand in Fenster, diese nochmals in kleine viereckige Felder geteilt. Das Spätgotisch-Wirre der Gesamterscheinung wird durch die in reicher Zahl herumfliegenden Engel vollendet.[1]

---

[1] Die Architektur ist zwar fast ganz neu, an der linken Seite sieht man aber, daß die Formen die alten blieben. — Die Unterschiede des Dreifaltigkeitsbildes von den Gemälden der Sterzinger Gruppe sind so groß, daß man sich fast vergebens fragt, wieso diese Zuschreibung an den Maler des Sterzinger Altarwerks möglich war. Der Engel. der wie in Schleisheim Kopf und Hand verkürzt hat, genügt doch für eine Zuschreibung nicht. Reber führt (a. a. O., S. 60) an: «Die Steinumfassung der Nische, wie der chorartige Hintergrund verraten die gleiche Kenntnis der Steinmetzarbeit, wie das Bild des Schmerzensmannes. Wie dort kniet auch hier das kleinfigurige Stifterpaar.» Das ist nicht viel. Reber fügt auch hinzu: «Die wünschenswerte Abnahme der Uebermalungen würde voraussichtlich die Identität des Meisters des schönen Werkes mit jenem der Sterzinger Flügel noch weiter sichern, doch läßt die Behandlung des Körpers Christi, wie der Engelgestalten auch jetzt schon kaum einen Zweifel übrig.» —

Außer den hier erwähnten Werken werden auch noch eine zweiseitig bemalte Tafel des Ferdinandeums zu Innsbruck (Katalog der Gemäldesammlung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum zu Innsbruck, 1899,

3. HANS MULTSCHER ZUGESCHRIEBENE SCHNITZWERKE.

a) Die zwei «Palmesel» von Wettenhausen und Ulm.

C. Jäger erwähnt in seinem Werke über Schwäbisches Städtewesen des Mittelalters[1]: «Er (Multscher) ist wahrscheinlich derselbe, von dem als einem ulmischen Künstler behauptet wird: er habe 1446 das künstliche hölzerne Bild des auf einem Esel reutenden Heilands in das St. Ulrichskloster zu Augsburg geschnizt.» Die Notiz läßt sich bis 1719 zurückverfolgen.[2] — Dieser Palmesel wurde im vergangenen Jahrhundert dem Frauenkloster in Wettenhausen überwiesen, wo er sich jetzt noch befindet.[3] Er wird, auch bis heute ohne Widerspruch, Multscher zugeschrieben. Christus ist ebenso ernst und etwas weinerlich im Ausdruck wie Multschers geschnitzte Figuren in Sterzing. Auf dessen Urheberschaft weisen auch: der schmale Kopf, die weiche Behandlung der Fleischteile, das dicke, aufgelöste Haar, das sehr feine Profil, die zarten Hände, die Anmut der Gebärde, der enge Körperbau, ferner die empfindungsvolle Linie des Umrisses, die in stetiger Biegung von der Achsel über die dünnen Oberschenkeln bis zur Fußspitze läuft. Auch die Seitenansicht der Figur stellt sich geschlossen dar: die Ohren des Tieres, die segnende Hand und der Kopf Christi fallen in eine Linie.

Einen zweiten Palmesel glaubt Reber Multscher noch zuschreiben zu dürfen, ein schönes Werk, das aus der abge-

---

Nr. 129), eine Darstellung der Erscheinung Christi vor Magdalena im Germanischen Museum zu Nürnberg, eine Zeichnung in Erlangen (für beide vgl. Friedländer, a. a. O.) und ein Gemälde des Herzogs von Urach auf Schloß Liechtenstein (vgl. Effinger, Meister Hans Multscher von Ulm, Archiv für christliche Kunst, 1901), mit der Schule Hans Multschers, beziehungsweise des Malers des Sterzinger Altarwerkes in Zusammenhang gebracht. Bei den Innsbrucker Bildern, einer Geburt Christi und einer Anbetung der hl. drei Könige, besteht dieser Zusammenhang, wie mir scheint, nicht (die andern Bilder und die Erlanger Zeichnung habe ich nicht gesehen).

[1] Stuttgart, 1831, S. 579.

[2] Vgl. Reber, a. a. O., S. 26 und 56; P. Corbinianus Khamm O. S. B. Hierarchia Augustana III, 1719 S. 75.

[3] Veröffentlicht Klassischer Skulpturenschatz Nr. 534.

brochenen Rothschen Kapelle des Münsters in das Gewerbemuseum zu Ulm kam. (Vgl. Taf. 12.)[1] Er gehört jedenfalls zur Gruppe der Arbeiten der Multscherwerkstatt, wenn auch, wie ich glaube, nicht zu den eigenhändigen Werken des Meisters selbst. Die Feinheiten des Wettenhauser Bildes zeigt er nicht. Dort glaubt man die Fettlagerung überall unter der Haut zu spüren. Die Augen liegen weich in den Höhlen. Die Orbitalteile der Lider sind, wie bei Multschers Sterzinger Arbeiten, weich herausgearbeitet. An der Oberlippe und den Nasenflügeln liegen zarte Fältchen. Der Hals ist dünn zwar, aber doch weich. Man fühlt durch das Gewand noch die Spannung des Fleisches. Der Ulmer Christus ist viel härter behandelt. Die Stirn ist flach, die Nase ohne die feine Beweglichkeit der von Multscher geschnitzten Nasen. Der Mund ist scharf gezeichnet, ebenso die Falten an den inneren Augenwinkeln. Der Hals ist in seinen Einzelformen straff durchmodelliert. Der Bartansatz hat nicht so zarte Uebergänge, wie in Multschers Arbeiten. Die Behandlung des Fleisches ist von der etwas gedunsenen Art der Sterzinger Ritter und des gekrönten, jugendlichen Heiligen. An diese erinnern auch die etwas dünnen Haarsträhnen, die auf die Schultern fallen.

Diese Behandlung des Fleisches und die Auflockerung der vom Kopfe abgelösten Haare läßt bei dieser Figur auch an keine Arbeit des Pseudo-Multschers denken. Ebensowenig können die derben Ohren oder die schweren Formen der Hände, von ihm oder von Multscher selbst verfertigt sein. — Wie Multscher, hat der Bildhauer dieser Figur der Gestaltung der Oberfläche der Hand mehr Aufmerksamkeit zugewandt, als ihrem inneren Bau. Wenn auch das derbe Geäder als Schülerarbeit nur, an die vortrefflichen Multscherschen Hände in Sterzing und Wettenhausen erinnert. Auch die Hügel der Knöchel sind nicht so zart, wie bei dem Meister, oder dem ihm fast ebenbürtigen Pseudo-Multscher geformt. Die letzten Fingerglieder sind lang wie bei Multscher, aber im Längsschnitt spitz zulaufend. Die Fingernägel sind groß, sie haben weder die schmale, elegante Form der Multscherschen, noch die kleine, ins Fleisch gelagerte

---

[1] Reber, a. a. O., S. 56. Mit Abb.

der des Pseudo-Multschers. Die derben, breiten Füße stehen im größten Gegensatz zu den in knappe Umrisse gespannten Bildungen in Wettenhausen. Diese Bauernfüße wird man auch dem Pseudo-Multscher nicht zutrauen können.

Die ganze Gestalt ist vierschrötig. Die Schultern ziemlich breit. Auch der Kopf ist breit gebaut. Die Arme hängen schwer in den Gelenken. All das erinnert wieder am ehesten an den gekrönten Heiligen in Sterzing.

Die größte Uebereinstimmung mit ihm und der ohne Kopf erhaltenen Halbfigur zeigt aber das Gewand. Es bildet hier dieselben etwas plumpen Falten, wie dort. Während es bei Multscher immer auf die rhythmische Gesamtbewegung der Flächen ankommt und der Pseudo-Multscher seine Gewänder in alle Tiefen aufwühlt, sind hier die Falten linienartig. Sie brechen sich eckig und laufen ebenso, wie bei den erwähnten Sterzinger Figuren, in derben Zügen, ziemlich parallel und bilden sich öfter aus gegabelten Teilfalten. Sehr verwandt sind dann auch die Faltenansätze. Sie beginnen spitz, aber sofort in einer ziemlichen Stärke, in einer ziemlich großen Anzahl und haben von aller Anfang an einen geradlinigen Lauf. Die ganze Empfindung für die Steifheit des Stoffes ist dieselbe. Auch das künstliche Faltengekräusel der Schabracke des Ulmer Esels und dessen gebauschte Linien haben bei den Sterzinger Büsten (besonders im Mantelsaum der kopflosen Figur) ihre Parallele.

Der endgültigen Zusammenordnung dieser Figuren zu einer Gruppe, steht, wie ich glaube, nur im Wege, daß von den Rittern lediglich die Köpfe zum Vergleiche herangezogen werden können, daß an den beiden Halbfiguren nicht eine einzige Hand erhalten ist, und daß auch deren Gewand einer früheren Stufe der Entwickelung angehört, als das der Ulmer Figur. Doch meine ich, es wenigstens als wahrscheinlich hinstellen zu müssen, daß diese von der Hand des Schnitzers der Sterzinger Ritter und der zwei jugendlichen Heiligenbüsten herstamme.[1]

---

[1] Es wurde erwähnt, daß die Hände der heiligen Ritter neu sind. Es muß aber doch angemerkt werden, daß die Endglieder der Finger auch dort den spitz zulaufenden Längsschnitt haben. (Vgl. die Höflesche Photographie oder die Abbildung der Kunsthistorischen Gesellschaft.) Wir sahen andrerseits auch, wie sorgfältig die neuen Apostelhände den alten nach-

Es gibt freilich auch eine Datierung des Ulmer Palmesels auf 1420.[1] Und zwar aus dem Grunde, weil nach den Ulmer Hüttenbüchern Meister Hans Acker im Jahre 1420 fünf Gulden, sein Knecht vier Schilling Trinkgeld, von dem Esel zu malen erhält, und weil auch in den folgenden Jahren Belohnungen «von dem Esel zu hüten, zu wachen» eingetragen sind. Daß es sich hier um einen andern Esel handeln muß, sagt die angestellte Stiluntersuchung von selbst. Ein genaueres Datum gibt der Vergleich mit den Sterzinger Arbeiten.

Konnten wir zwischen der Bildgruppe der heiligen Ritter in Sterzing und den Gemälden dort, keine Verwandtschaft finden, so ist diese zwischen dem Ulmer Palmesel und den Sterzinger Oelberg um so ausgesprochener. Auch Rebers Auge ist es nicht entgangen, daß das Gewand des Ulmer Christus mehr an die gemalten, als an die geschnitzten Gewänder in Sterzing erinnere.[2] Aber auch der Kopf dieses Christus entspricht viel mehr dem gemalten des Oelberges als dem geschnitzten in Wettenhausen etwa. Der Ausdruck der ängstlich aufgerissenen Augen, das Pathos dieses Kopfes sagt uns ebenso, wie die Verwandtschaft des Gefälts, daß beide Werke ungefähr in der gleichen Zeit haben entstehen müssen. Die zwei Figuren zeigen übrigens auch im Typus und in manchen Einzelheiten Uebereinstimmungen. So haben sie beide die tiefen Höhlungen an der Nasenwurzel, die scharflinige Zeichnung des Mundes und die überstraffe Halsmuskulatur. Freilich zeigt die Behandlung des Haares, der Hände und der Ohren, daß wir Maler und Bildhauer auch da nicht als eine Person betrachten dürfen.

Aus der Entstehungszeit um 1460 lassen sich auch die Anfänge der Naturbeobachtung am Tiere gut verstehen. Schwaben hatte ja in dieser Beziehung keine führende Rolle. Immerhin sind dem Wettenhauser Esel gegenüber, den wir mit C. Jäger

---

gebildet wurden. Aus alledem können wir immer noch keinen bündigen Schluß ziehen. Aber man wird es bei der Ungewöhnlichkeit jener spitzen Form doch für wahrscheinlich halten, daß auch die ursprüngliche Fingerform der Ritter, der des Ulmer Christus entsprach.

[1] Vgl. Pressel, Zur schwäbisch-ulmischen Kunstgeschichte, Beilage zum Staatsanzeiger für Württemberg Nr. 5 u. 6, 1900.

[2] A. a. O., S. 56. Die jugendlichen Halbfiguren waren ja Reber nicht bekannt.

sehr wohl 1446 entstanden denken können, hier manche Fortschritte zu verzeichnen. Das Ueberzeugende in der Bewegung des Ulmer Tieres hat Reber schon hervorgehoben. Die Einzelformen entsprechen auch mehr der Natur. Die Oberschenkel sind nicht mehr so dreieckig plump geformt wie in Wettenhausen. Der Bauch hängt mehr durch. Zwischen den Vorderbeinen bemerkt man eine Hautfalte, am oberen Gelenk des vorgesetzten Beines wieder eine. Auch die Beinmuskeln sind gut beobachtet. Der Kopf ist eckiger geworden. In Wettenhausen scheint auch der Esel etwas ausdrücken zu wollen. Als ob er wüßte, wessen Last er trägt und als ob er Trauer empfände. Der Ernst, der bis in die Tierdarstellung durchgreift, ist für die Auffassung der Zeit vor 1450 bezeichnend. Die Augen sind in Wettenhausen, wie bei einem menschlichen Kopf, hochgerückt, sie liegen unter wulstigen Brauen. In Ulm wird alles natürlicher. Die Augen sind in die Kopfmitte gesenkt. Sie stehen mehr aus dem Kopfe heraus als dort, und stieren ohne Ausdruck vor sich hin. Die naturtreue Durchbildung der weichen Lippenhaut scheint dem Bildhauer wichtiger gewesen zu sein als jeder Inhalt.

Dieser Esel ist in der Durchführung auch tüchtiger als die Tiere in den Heiligkreuztaler und Sterzinger Altargemälden, freilich bei weitem nicht so kraftvoll wie der Drache des heiligen Georgs in Sterzing.

b) Die Marienfigur von Landsberg.

In Landsberg am Lech ist eine in Holz geschnitzte Marienfigur in gut erhaltenem Zustande vor kurzem aufgefunden worden. Sie wurde neu gefaßt und in der Pfarrkirche auf einem Seitenaltar des Chores aufgestellt. In einer kurzen Abhandlung machte sie Ph. M. Halm bekannt und schrieb sie Multscher zu.[1] Sie ist in der Tat der Sterzinger Marienfigur sehr ähnlich. Die Anordnung ist fast dieselbe. Maria steht in weite Gewänder gehüllt da, sie rafft mit der Rechten den Mantel, im linken Arm hält sie das Kind. In derselben Weise wie in Sterzing. Auch die Anordnung des Gewandes ist im allgemeinen die gleiche.

---

[1] Schlecht, Kalender Bayrischer und Schwäbischer Kunst, 1907, S. 7, mit Abb. Herrn Dr. Halm bin ich auch für die gütige Ueberlassung von Abbildungen der Figur zu Danke verpflichtet.

Ja, die Uebereinstimmungen gehen bis in die Einzelheiten weiter. Die Allgemeinform der Haare und ihre Begrenzung gegen die Stirne sind sehr ähnlich. Und was vielleicht am meisten zu der Annahme einer echten Arbeit Multschers verleiten könnte, ist die Behandlung der Hände. Besonders die Linke entspricht, in den Formen wenigstens, den Händen der Sterzinger Maria. Der längliche, fettgepolsterte Handrücken, die langen Finger mit den langen Endgliedern und Nägeln, die Angabe der Runzeln an den Knöcheln, das breite Gelenk, haben wir, als für Multscher kennzeichnend, erwähnt. — Und doch ist es mir nicht möglich, in dieser Figur eine echte Arbeit Multschers anzuerkennen. Die Gesamtauffassung schon ist verschieden. Das Kind neigt ja auch hier, wie in Sterzing den Kopf, aber es hat weder im Ausdruck, noch in der Gebärde das Schmerzerfüllte Multschers, die Mutter nicht die Verträumtheit und Versunkenheit wie seine Figuren alle. Dann hat die Gruppe auch den Rhythmus nicht der Multscherschen Arbeiten. Multscher komponiert geschlossen. So neigt sich in Sterzing Mariens Kopf dem Kinde zu und er dreht sich auch ihm zu, so daß die Gruppe sowohl durch die Linien- wie durch die Blickwertigkeit oben schließt. Die Aermchen des Kindes bilden zwei Seiten eines Kreises. In Landsberg hat nur Mariens Leib eine Ausbiegung, nach oben bleibt die Bewegung, durch die Parallelstellung der beiden Köpfe, offen. Die Arme des Kindes schwingen, wieder parallel, nach der einen Seite aus. Und zwar in der entgegengesetzten Richtung, wie der Kopf, so daß man hier von einem Kontrapost sprechen muß. Die Beinchen überschneiden sich in Landsberg und bekommen eine tänzelnde Stellung. Das Kind wird überdies im Hüftgelenk gedreht, so daß seine Bewegung im ganzen schraubenförmig ist. Hiedurch bekommt auch die Kopfneigung einen andern Sinn als in Sterzing. — Wir erwähnten schon, daß der gotisch empfindende Multscher die Hand, im Interesse der Geschlossenheit, oft nach außen dreht. In dem Marienbild allein zweimal. Es ist bezeichnend, daß in Landsberg die Hand Mariens sowohl, wie die des Kindes, die einfache Haltung wiederbekommt. — All diese Momente lassen folgern, daß wir es hier mit einem fortgeschritteneren Werke zu tun haben, als in Sterzing.

Freilich überlebte Multscher die Vollendung des Sterzinger Altarwerkes noch um neun Jahre. Man wird aber ungern annehmen, daß ein Mann, der sich in seinem ganzen Lebensgang gegen die harmonische Schönheit hin entwickelte, nun auf einmal mit den Neuerern gegangen wäre. Ganz unmöglich wird aber diese Annahme durch den Gütegrad dieser Schnitzarbeit, der sehr viel geringer ist als der der Arbeiten von Sterzing. Wir können das schon an der Hand sehen, die wir eben, als in den Formen den Sterzinger Händen ähnlich, erwähnten. Trotz der eingehenden und offenbar mühevollen Ausführung hat diese Hand weder das zitternde Leben, noch auch die Weichheit Multscherscher Hände. Die Finger sitzen nicht recht in den Gelenken und sind in ihrer Flachheit hölzern. Der Daumen hat eine sehr gewöhnliche Form. Die rechte Hand zeigt in den Formen schon Unterschiede. Für sie bot eben die Sterzinger Figur kein so genaues Vorbild. Am Ringfinger erscheint plötzlich der gichtische Knoten, den wir an fast allen Fingergelenken bei dem Pseudo-Multscher, aber niemals bei Multscher selbst antrafen. Die Händchen des Christkindes sind bloß in den Maßen verkleinerte Hände eines Erwachsenen. Man wüßte es sich schwer zu erklären, wieso nun Multscher mit einemmale diese knöchernen und hölzern wirkenden Finger gebildet hätte, an Stelle der dicken Patschhändchen in Sterzing.

Auch der übrige Kinderkörper ist unkindlich. Die Form des Unterschenkels, mit der Einbuchtung über der Ferse, ist wieder wie bei einem Erwachsenen. Die Füßchen selbst sind ganz derb aus dem Holz geschnitzt. Das höchste aber an Trockenheit und Aermlichkeit leistet die Modellierung des Körpers. Das Kind hat spitze Schultern, eine eingefallene, magere Brust. Seine Weichen sind eingezogen, der Leib aufgebläht. Die Aermchen sind dünn. Sie werden von zwei Parallellinien begrenzt, so daß sie den Eindruck von runden Stöckelhölzern machen. An Stelle der kindlichen Fettwülste in Sterzing sind scharfe Rillen ins Fleisch gezeichnet. Für diesen Knaben war eben nicht Multschers Christkind das Muster, sondern das neue, aus den Niederlanden gekommene Vorbild, dessen eine Nachprägung wir im Sterzinger Geburtsbild fanden. Dieses gemalte Sterzinger Kind hat dann auch die tänzelnde Beinstellung, die parallele Armbewegung

und die Trockenheit der Modellierung, wie das Kind in Landsberg.[1] — Der Hals der Maria ist da in der Ausführung schon roh zu nennen, das Holz ist nicht recht verarbeitet und am Kinnansatz sind die Messerschnitte zu sehen.

Die Gewandbehandlung der Landsberger Gruppe hat in den bisher betrachteten Arbeiten überhaupt kaum eine Analogie. Den Unterschied von Multscher kennzeichnet vor allem wieder, die größere Steifheit des Gefälts. Die pfeifenförmigen Falten vorn könnten am ehesten noch mit den von dem Pseudo-Multscher verfertigten Täuferstandbild zusammengebracht werden. Die weitgebauchten Wellen links zeigen aber doch eine größere Flüssigkeit, als ähnliche Linien des Pseudo-Multschers. Die muldenförmige Aushöhlung der Falten vollends, die die Eigenart des Gewandes in Landsberg bestimmt, hat keines von den betrachteten Werken aufzuweisen. Kleinliche Motive sind gehäuft. Das Gewand hat auch nicht den reichen Fall, wie bei Multscher. Dieser bedingt auch den Eindruck der größeren Schwere der Sterzinger Figuren, obwohl die Verhältnisse ziemlich dieselben sind, wie in Landsberg.

Den vielleicht bezeichnendsten Unterschied von Multscher sehen wir auch hier, wenn wir den Lauf der Randlinien verfolgen. Gleich von der Rechten abwärts zieht bei Multscher eine Wellenlinie. In Landsberg ist an ihrer Stelle eine Gerade. Es folgt bei Multscher eine weiche Schlinge. In Landsberg dieselbe Form, aber steif. Und schließlich bei Multscher die bewegte Querlinie nach links, in Landsberg ein sich blechern biegender Linienzug. Das Kopftuch, das bei Multscher bauschig ist, ist in Landsberg wie aus Gips, obwohl man die Absicht, Weiches zu geben, merkt.[2]

Multscher baut die Köpfe in einer Form, daß der Querschnitt ihrer Vorderhälfte einem Halbkreise etwa entspricht. Der Querschnitt in Landsberg dagegen ist mehr einem Trapez ähnlich. Der Kopf geht hinten in die Breite. Auch die Einzelformen

---

[1] Zur spiralförmigen Bewegung vgl. S. 96.

[2] Das Gewand endigt unten auch hier so stumpf, wie bei den Sterzinger heiligen Jungfrauen. Und zwar aus demselben Grunde. Es fiel auch hier früher über das Postament, die Ueberarbeitungen sind an den Seiten rückwärts, aber auch vorn deutlich zu sehen.

sind anders, wie bei Multscher, behandelt. Die Stirn und Wangen sind flach, die Nase klein, die Orbitalteile der Oberlider hölzern, die der Unterlider kaum angedeutet. Die Augen liegen bei Maria sowohl, wie bei dem Kinde ganz auf der Oberfläche, bei Multscher sind sie immer vertieft. Die Ohren behandelt Multscher selbst sehr verschieden, immerhin niemals so reich und in den Einzelformen so tief ausgehöhlt, wie hier. Natürlich finden sich da auch die Feinheiten von Multschers Modellierung nicht. Zur Absonderung dieser Figur auch von dem Pseudo-Multscher sei noch erwähnt, daß die Lippen nicht so scharf, wie bei ihm gezeichnet sind, und daß die Naslöcher eine längliche Form haben. Für die Haare war die Sterzinger Marienfigur das Vorbild. Aber das Kind in Sterzing hat volle und schneckenförmig gebildete Löckchen, hier ist das Ganze ein flaches, flechtenartiges Gewächs, mit kleinen, aufgelösten Strähnen. Auch die Haare der Maria sind in den Einzelformen gelockerter, als irgendwo bei Multscher oder dem Pseudo-Multscher. Die Strähnen, die bei beiden stets scharf und glatt sind, sind hier abgerundet und oben nochmals ausgehöhlt.[1]

Es deutet somit alles darauf hin, daß wir es hier mit einem Künstler der Multscherwerkstatt zu tun haben, dem wir bisher noch nicht begegneten. Er lieferte eine freie Wiederholung der Sterzinger Marienfigur, genau so wie der Maler des Schleisheimer Schmerzensmannes oder wie Peter Maler von Ulm Wiederholungen der Bilder lieferten. Wie bei den zweien, müssen wir es auch hier hinnehmen, daß wir vorläufig nur ein Werk des Künstlers kennen.

Ueber die ehemalige Bestimmung der Landsberger Figur lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Die Landsberger Pfarrkirche ist Unserer lieben Frau geweiht. Es ist wahrscheinlich also, daß ehemals eine Marienfigur die Mitte des Hochaltars zierte. Der Grundstein zu der Kirche wurde 1458 gelegt. 1466 wurde sie geweiht, 1488 vollendet. Zwischen diese zwei letztgenannten Daten dürfte aber auch die Entstehung der Marienfigur fallen. Sie kann somit sehr wohl die Mittelfigur des ehemaligen

---

[1] Das Haar Mariens kann übrigens auch von dem Erneuerer übergangen worden sein.

Hochaltars gewesen sein. Im Jahre 1492 kam eine venezianische Gesandtschaft an den bayrischen Hof, die Landsberg berührte und in ihrem Reisebericht den Hochaltar mit den geschnitzten Figuren beschrieb.[1] Später wird auch von einer Marienfigur ausdrücklich berichtet. Es werden Gaben erwähnt aus dem Opferstock «bei Unserer lieben Frau, die neben dem Tod steht».[2]

Es ist aber trotz alledem nicht sicher, daß sich all diese Dinge auf unsere Marienfigur bezögen. Jüngst wurde im Landberger Ursulinenkloster ein schönes Marienstandbild aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, anscheinend bayrischer Herkunft, aufgefunden, auf welches diese Notizen ebensogut passen würden. Daß auch diese zweite Figur aus der Pfarrkirche stammt ist um so wahrscheinlicher, als das Kloster selbst erst im siebzehnten Jahrhundert erbaut wurde.[3]

c) Die Kreuztragung von Sterzing.

Zwei zusammengehörige holzgeschnitzte Figuren, die des kreuzschleppenden Christus und des Simon stehen heute im nördlichen Seitenschiff der Pfarrkirche zu Sterzing. Nicht an ihrem ursprünglichen Platz. Sie haben früher an der südlichen Außenwand des Chores gestanden. Reste des Gemäldes, das den Hintergrund der Holzgruppe bildete, sind da noch sichtbar, die Köpfe der Frauen, die dem Zuge folgten, ganz gut erhalten.

Die zwei Holzbilder wurden von der Kunsthistorischen Gesellschaft unter Multschers Namen veröffentlicht. Nach meiner Meinung haben sie aber weder mit Multscher etwas zu tun,

---

[1] Vgl. Itinerario di Germania dell' anno 1492, edito da Enrico Simonsfeld 1903, S. 27: «In questo loco è una chiesia principal grande e bellissima. Al altar grande è una palla, lavorata de intaglio, cosa nobile con figure, che parono naturalissime. Sopra le portelle de le palla è dipinta la passione di Christo et è uno che tira Christo cum una corda . . .»

[2] Dieser Tod ist ein Renaissancegrabmal mit der plastischen Darstellung eines Skelettes. Er steht heute hinter dem großen Barockaltar.

[3] Dieses Standbild wurde, ebenso wie das aus der Multscherwerkstatt von Herrn Professor Schober in Landsberg aufgefunden. Ihm bin ich auch für die gütige Mitteilung aller in diesem Abschnitte angeführten Literaturnachweise und urkundlichen Angaben zu Danke verpflichtet. Diese werden samt Quellen in einer Geschichte der Pfarre Landsberg von Herrn Professor Schober demnächst veröffentlicht werden.

noch mit den Künstlern, die wir aus seiner Werkstatt kennen lernten. Für das kurzbrüchige, hölzerne, roh ausgeführte Gefält Christi, wüßte ich aus dem ganzen Kreise nichts Aehnliches beizubringen. Simons glatt fallendes Gewand ist wie ein Brett. Die Schattenflecke der Falten sind zerrissen aufgesetzt und sehr tief. Auch das Haar ist tief aufgewühlt. Die Strähnen haben eine lebhafte schlängelnde Bewegung. Die Füße Christi sind zwei Holzklumpen. Nicht minder gemein sind die Hände. Simons Hand ist genau so lang wie sein Oberschenkel. Die Köpfe haben bäurische Formen. Die Figuren sind schlanker, als die vom ehemaligen Hochaltar. Auch für die rohe Aufdringlichkeit, mit der Simons plötzliche Kopfdrehung und seine Gebärde den Beschauer zur Teilnahme auffordert, sind nicht die Künstler der Multscherwerkstatt verantwortlich.

Sowohl diese Unmittelbarkeit, wie die Falten- und Haarbehandlung, wie auch die Beherrschung der Kopfformen weisen diese Bildwerke in eine spätere Zeit, als in die Multschers Wirken in Sterzing fällt. Sie dürften Arbeiten eines einheimischen Schnitzers sein, der das Sterzinger Altarwerk kannte und so aus ihm lernte.[1] Auch die Gemäldereste sagen deutlich, daß sie nicht aus der schwäbischen Schule hervorgingen. Der breite flachgedrückte Kopf Mariens, die krausen Falten ihres Gewandes, der sehr breite Körper, die plumpen Hände haben mit den Gemälden des Sterzinger Altars noch weniger zu tun, als die Holzbilder mit seinen Schnitzteilen.[2]

d. Multscher sonst noch zugeschriebene Schnitzwerke.

In seiner Abhandlung über Multscher erwähnt Reber die Figur einer schmerzhaften Maria, die aus dem Besitze des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, in der

---

[1] Man muß bedenken, daß so ein Altarwerk für alle nachkommenden Geschlechter als Muster galt. Die zwei alten Wiederholungen der Marienfigur erwähnte ich schon. Die eine ist heute noch im Besitze eines Bildschnitzers.

[2] Reber erwähnt die Kreuztragung nicht. Schmarsow, (a. a. O., S. 41), sieht in ihnen den fortgeschrittenen Stil der Sterzinger Skulpturen. Nach ihm sollten die beiden Palmesel zeitlich zwischen dem Sterzinger Altar und der Kreuzschleppung stehen. Obwohl er an anderer Stelle (S. 36) selbst das wahrscheinliche Datum des Wettenhauser Palmesels, 1446, ohne zu widersprechen erwähnt.

kleinen Hauskapelle des ehemalig Neubronnerschen Hauses, dem heutigen Gewerbemuseum, aufgestellt ist[1] (Taf. 10). Das Standbild ist rückwärts flach und ausgehöhlt, es stand früher jedenfalls an einer Wand. Man möchte annehmen, als Seitenfigur einer Kreuzigung. Doch neigt sie ihren Kopf nach links. Reber meint, daß sie «vielleicht Multschers letzter Zeit» angehöre. Von einer eigenen Arbeit Multschers ist jedoch bei dieser Figur ebensowenig die Rede, wie bei den vorhergehenden Schnitzwerken. Auch kann sie mit irgend einem andern von uns besprochenen Holzschnitzwerk nicht unmittelbar zusammengenommen werden. Wenn sie auch in der Behandlung des Gewandes und der Hände die Einwirkung der Multscherwerkstatt zeigt.

Dann schreibt noch Probst einige Schnitzwerke unserem Meister zu.[2] Die drei klagenden Frauen aus Roggenbeuren in der Sammlung Dursch zu Rottweil, die Schnitzteile eines Altars in Zell bei Oberstaufen und eines anderen in Berghofen bei Sonthofen, vier Statuen aus Eriskirch am Bodensee, jetzt in Rottweil, Schnitzwerke aus Bronnweiler, jetzt in Stuttgart. Aus der Abhandlung von Probst geht hervor, daß er diese Zuschreibungen nur auf Grund einiger Photographien machte. Die von ihm angestellte Stilanalyse umfaßt ganz allgemeine Dinge nur, die logischen Wahrscheinlichkeitsgründe, die Probst für Multschers Verfasserschaft anführt, ruhen auf schwacher Grundlage. Diejenigen Werke, die ich im Original sah (die in Stuttgart) haben mit Multscher nichts zu tun.

---

4. ABRISS DES ENTWICKELUNGSGANGES VON HANS MULTSCHER.

Nachdem Multschers Name, von den, sein Werk beeinträchtigenden Zutaten befreit ist, stellt sich uns sein Entwickelungsgang kurz folgendermaßen dar:

[1] A. a. O., S. 57; Kat. S. 33. Nr. 3.
[2] Archiv für christliche Kunst 1897. Nr. 2.

Sein Geburtsjahr werden wir um 1400 ansetzen müssen.[1] Nicht viel später, denn er wird 1427 schon als Bürger in Ulm aufgenommen. Auch nicht viel früher, denn das Berliner Altarwerk zeigt 1437 noch die stürmende Art eines jungen Künstlers.

Sein erstes uns bekanntes Werk ist der Kargaltar des Ulmer Münsters, aus dem Jahre 1433. Die Grundeigenschaften der späteren Werke des Meisters sind in den Resten noch dieses Altars zu erkennen. Das Flimmern des Lichtes, die Weichheit der Linienführung, die dicken, schweren, wie aus Wachs geformten Stoffe sind dieselben, wie in Multschers Sterzinger Werken. Die in den Stein gehauenen Nischen zeigen an diesem Werke schon Multschers Liebe für das Helldunkel, das er später reichlich verwendete, in den Berliner Bildern sowohl, wie im Schreine des Sterzinger Altarwerkes.[2]

Wollen wir den Fortschritt Multschers der vergangenen Steinbildhauerei Ulms gegenüber von ungefähr abschätzen, so können wir die zwei Wappenbilder in den Ecken des Kargaltars mit andern in der Nähe des Altars eingemauerten Wappen der Kargfamilie (aus 1414 und 1429) vergleichen. Es handelte sich jedesmal um die Darstellung eines bekleideten Armes nebst einiger Pfeile. Während in den früheren Wappen der Aermel ein ungegliederter Sack war, ist der Stoff bei Multscher verlebendigt worden. Die Linien sind rhythmisch geführt, das Licht mannigfaltig abgestuft. Die früher rohen Hände sind nun gefällig und von fleischiger Bildung.

In Multschers Leben folgen die Werke, die ihn als Maler zeigen. Das Berliner Altarwerk und die wahrscheinlich auf des Meisters Entwürfe zurückgehenden Fenster der Bessererkapelle. In dieser Gruppe von Gemälden konnten wir es verfolgen, wie

---

[1] Pressel stellt, a. a. O., Erwägungen an, ob der Name «Multscher» in den Sterzinger Urkunden nicht etwa auf einem Schreibfehler beruhe und ob unser Meister nicht Muttscher oder Mutschler hieß, Namen, die in Ulm vorkamen. Pressel scheint jedoch die Umschrift des Kargaltars nicht beachtet zu haben und seitdem uns gar der Berliner Altar mit doppelter Namenbezeichnung bekannt ist. wird über die Schreibweise des Namens kaum noch ein Zweifel bestehen können.

[2] Aus den oberen Nischen neigen sich Prophetenhalbfiguren, in den unteren scheinen die Schutzheiligen der Stifter gestanden zu haben. Vgl. die Inschriftreste bei Pfleiderer, a. a. O., Sp. 54.

der Künstler vom Derben und Ungegliederten ausgeht, wie er sich in der Empfindung verfeinert und wie er die Form allmählich vergeistigt. Multscher kommt von der Steinbildhauerei her, er ist aber eine malerische Natur. Weder der Darstellung des Menschen noch der des Raumes schenkt er soviel Aufmerksamkeit, wie dem Licht und den farblichen Problemen. Er ist ein Kind seiner Zeit. Je mehr Gemälde aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts aus Deutschland bekannt werden, um so deutlicher wird es, daß ihre Maler sich neben dem religiösen Gehalt hauptsächlich für die Farbe interessierten. (Zu Multscher noch die Werke von Moser, von Meister Francke und der frühen Kölner.)

Von den Arbeiten, die in Multschers Wirken zwischen die Berliner und Sterzinger Altarwerke fallen, ist uns nur der Wettenhauser Palmesel bekannt. Er zeigt, wie der Künstler den Ausdruck weiter vertieft, die Linien ins Zarte umbildet. Wenn man von den Berliner Tafeln kaum als von schwäbischen Bildern sprechen darf, so sagt uns der Palmesel, daß Multscher nach einem zwanzigjährigen Aufenthalte die Kunstsprache der Schwaben sich zu eigen machte. Was in den späteren Werken Multschers noch immer allgäuisch ist, wird sich natürlich so lange nicht abschätzen lassen, bis die zeitgenössische Ulmer Kunst, von der sich doch seine Werke abheben sollen, bekannter werden wird.

Auf der Höhe ist Multscher mit seinem Sterzinger Altarwerk angelangt. Es ist wie eine späte Blüte auf dem Baume der hohen Gotik. Derselbe Multscher, der sich in seiner Jugend mit derben Formen gegen die Weichheit des vorangegangenen Kunstzeitalters verwahrt, wird zu seinem letzten Vertreter in Schwaben.

III. DIE KUNST DER FOLGENDEN JAHRZEHNTE.

1. JÖRG SYRLIN DER ÄLTERE.

Aus Syrlins Leben sind uns nur wenige Daten bekannt. 1458 verfertigte er das kleine Betpult, das im Gewerbemuseum von Ulm neben der schon behandelten Marienfigur steht. — Gleich die nächsten, bisher bekannt gewordenen Arbeiten sind die im Chore des Ulmer Münsters. Der Dreisitz am Choreingang ist von 1468 datiert und mit Syrlins Namen bezeichnet.[1] Das Chorgestühl wurde in den Jahren 1469 bis 1474 ausgeführt.[2]

Aus späterer Zeit sind noch der Fischkasten in Ulm aus 1482 und ein Grabrelief in Oberstadion aus 1489 als Syrlins Werke beglaubigt. Neuerdings werden ihm auch einige Holzbüsten vom Chorgestühl des Klosters Weingarten (1478—91) im Bayrischen Nationalmuseum zu München zugeschrieben. 1491 ist Syrlin gestorben.

Wäre auch das mit Syrlins Namen bezeichnete Betpult von 1458 nicht bekannt, so müßten wir den Dreisitz und das Chorgestühl doch als Werke des reifen Meisters ansehen. Dem entspricht die Annahme der bisherigen Forschung, die in einer Büste des Gestühls das Selbstbildnis Syrlins sieht.[3] Sie

---

[1] Abb. bei Pfleiderer, a. a. O., Tafel 17. Photographie im Verlage des evangelischen Kirchengemeinderats zu Ulm.

[2] Vgl. Pfleiderer, a. a. O., Sp. 34, mit vielen Abbildungen. Photographien im obengenannten Verlage.

[3] Zuletzt noch bei Pfleiderer, a. a. O., Sp. 38, und Woermann, a. a. O., S. 499.

stellt nämlich einen Mann in reifen Jahren dar, einen Vierziger etwa. Da sie stilistisch als frühe Arbeit am Chorgestühl zu schätzen ist und sich auch an jenem Ende des Gestühls befindet, an dem die Inschrift des Arbeitbeginnes steht, so wird Syrlin 1425 spätestens 1430 geboren sein. — Außer dem kleinen Betpult des etwa Dreißigjährigen fehlen somit Syrlins Jugendwerke.

Ich glaube sie nun in jenen Stücken wiedererkennen zu müssen, die ich vorläufig unter dem Namen des Pseudo-Multschers zusammenstellte.

Des «Pseudo-Multschers» Tätigkeit und Entwickelung in Tirol konnten wir von einfachen Anfängen bis zu den zwei Bischofbüsten verfolgen. Bis spätestens 1458 also, in welchem Jahre der Sterzinger Altar aufgestellt wurde. 1458 setzt aber Syrlins Tätigkeit mit dem kleinen Betpult in Ulm ein.

Dieses Betpult scheint Syrlins erste Arbeit in Eichenholz gewesen zu sein. Den Widerstand, den ihm das Material noch bot, zeigt es deutlich. Dann enthält es an Figürlichem vier flüchtig ausgeführte, kleine Evangelistengestalten bloß, von denen nur der eine ein menschliches Haupt hat, da sie alle die Köpfe ihrer Symbole tragen. Diese beiden Umstände erschweren den Vergleich mit den Sterzinger Arbeiten. Immerhin zeigt die Steifheit der Röhrenfalten, die Knappheit des Mantelüberfalls, die unbiegsame Führung der Wellen des Gewandsaumes, das senkrechte Einschneiden der Falten in das Holz, ferner die Härte der Linien im Gesicht, das scharfe Absetzen der Fleischteile des Kopfes gegen das Haar, das massige Zusammenfassen des Haares selbst, dessen Bearbeitung auf der Oberfläche nur, daß dieses Betpult den Sterzinger Arbeiten des «Pseudo-Multschers» nicht fern stehen kann. Auch die Art der Behandlung des Haares, wie feine Linien die gröberen Strähnen begleiten, kennen wir von Sterzing her.

Die Zuschreibung der Werke des Pseudo-Multschers an Syrlin beruht aber hauptsächlich auf der Verwandtschaft ihres Stiles mit dem Stil des Standbildes Christi, das unter dem Baldachin des Syrlinschen Dreisitzes steht (Taf. 13).[1] Es stellt

---

[1] Photographie im Verlage des evangelischen Kirchengemeinderats in Ulm.

den Auferstandenen dar, der mit der Rechten segnet und in der Linken die Siegesfahne hielt. Die Gesamtstimmung, die Kopfneigung und die Gebärde, die Haltung des Oberkörpers stimmen mit der Sterzinger Täuferstatue zusammen. Der Ausdruck hat das Unverschleierte, der Blick das Getrübte der Arbeiten des Pseudo-Multschers. Der rundliche, unelastische, die Figur in eine Linie fassende Gesamtumriß ist derselbe, wie der des Täufers, der Jungfrauen- und Bischofhalbfiguren. — Bezeichnend scheint mir wieder die Behandlung des Kopfhaares zu sein. Es ist auch hier in eine Masse zusammengenommen, und wenn es auch dünner, als bei dem Täufer ist, so ist es dem Kopf immer noch wie eine Perrücke aufgesetzt. An den Rändern ist es vom Gesicht losgelöst, faßt aber das Antlitz in eine strenge Linie ein. Die Haarmasse ist in Abteilungen geteilt, zwischen denen sich die Gräben vom Scheitel bis zur Schulter durchziehen. Die Strähnen sind derb und streng gezeichnet. Ihre Bearbeitung mit dem Hohleisen ist der in Sterzing entsprechend. Auch die Haartracht ist der Sterzinger ähnlich: die Strähnen liegen flach auf dem Scheitel, werden unten voller und aufgelockert. Eine Locke fällt in die Mitte der Stirn. Das Barthaar ist feiner als das Kopfhaar, der Schnurrbart fehlt in der Mitte der Oberlippe.

Freilich zeigt der Vergleich mit dem Sterzinger Christus, daß der Ulmer viel sorgloser gearbeitet ist. Die Haarwellen sind roh geschnitzt. Die Gesichtsteile bleiben hölzern, sie sind in den Uebergängen nicht so fein modelliert, wie bei den Sterzinger Büsten. Aber die Gesichtsformen sind wieder dieselben. Die kurzen, scharfen Furchen an der Nasenwurzel, das Herausrunden der Orbitalteile der Lider, die glatten eingefallenen Wangen, die flache Stirn, die sehr scharfen Lippenränder sind wie in Sterzing. Die Derbheit der Ausführung wieder, unterscheidet diese Figur nicht nur von den Sterzinger Arbeiten, sondern ebensowohl von den gleichzeitigen und späteren beglaubigten Arbeiten Syrlins. Sie wird aus dem hohen Aufstellungsort der Bildsäule zu erklären sein und ist von unten nicht zu bemerken. Uebrigens sahen wir ja auch in Sterzing an Stellen, die den Blicken weniger ausgesetzt waren, manche Flüchtigkeiten. Zu diesen gehörte auch

die runde Bohrung der Naslöcher, die hier wie in Sterzing zu finden ist.

Die Hände zeigen jene Durchbildung, die den Pseudo-Multscher kennzeichnete. Die Handgelenke sind außergewöhnlich schmal, die Handrücken von rundlicher Form, die Finger klein, die Endglieder fleischig und kurz, die Nägel rund und von einem Fleischrand umgeben. Wenn auch durch den Handteller nicht mehr so scharfe Linien, wie in Sterzing ziehen. Sie sind eben in der ganzen Durchführung oberflächlicher. Die Sehnen sind bloß an den linken, von unten sichtbaren Handrücken herausgearbeitet. — Was von den Händen gilt, gilt auch von den Füßen. Nur daß hier die Allgemeinform schon derb ist.[1] Sie ist viereckig, die Zehen sind in gerader Linie aufgereiht, an dem Knöchel der kleinen Zehe fehlt die Einziehung. Die Sehnen der Füße sind herausgearbeitet. Diese haben im ganzen die Form, wie in den Sterzinger Bildern.

Uebereinstimmungen zeigt auch das Gewand. Im Stoffgefühl sowohl, wie in den Einzelmotiven. Diese erinnern am öftesten an das Täuferstandbild. So in dem kurzen Ueberfallen des Mantels über das Postament. An der linken Seite ist dieser Ueberfall ziemlich genau, wie im Täuferbildnis. Die steifen Wellen die hier der untere Mantelsaum bildet, die sich etwas hart biegende S-Linie über der linken Hand, erinnert an ganz ähnliche Motive und an dasselbe Liniengefühl beim Täufer. Für das Liniengefühl könnten natürlich auch die übrigen Figuren des «Pseudo-Multschers» herangezogen werden. — Das ärmliche und etwas gezwungene Umschlagen des Randes an einigen Stellen stimmt mit der Täuferfigur und der Margaretenhalbfigur zusammen. Nach der Tiefe sind die Falten auch beim Christus scharf und flach behandelt. Von den Arbeiten des «Pseudo-Multschers her kennen wir auch die gegensätzliche Anwendung von flachen Gewandteilen und der an einzelnen Steilen gehäuften kleinlichen Gewandmotive. Bezeichnend ist der Wulst auf der platten Mantelfläche der Brust. Wir erwähnten bereits

---

[1] In den Sterzinger Schnitzwerken wird nur einmal, beim Täuferstandbild, ein Fuß sichtbar. Auch dieser ist verstümmelt.

einen ähnlichen an der Halbfigur der Barbara. — All diese Uebereinstimmungen sind Aeußerungen der Empfindung für den Stoff überhaupt.

Wenn wir somit die Ueberzeugung gewinnen, daß die Figuren unseres Pseudo-Multschers wirklich von dem Schnitzer dieses Christus verfertigt wurden, so ist der aufsteigende Zweifel noch zu beseitigen, daß dieser Schnitzer vielleicht doch nicht Syrlin sei, sondern ein Geselle Multschers, der nach dem Tode des Meisters bei Syrlin weiterarbeitete.

Es ist aber an sich schon unwahrscheinlich, daß ein so tüchtiger Mann über zwölf Jahre Geselle bliebe, besonders, wo der Tod des Meisters ihn zur Gründung einer Werkstatt aufforderte. Dann ist an die Verwandtschaft mit dem Betpult nochmals zu erinnern und auch die übrigen Arbeiten Syrlins zeigen mit den Sterzinger Werken genügend Uebereinstimmungen, um jene als Jugendwerke des Meisters ansehen zu dürfen.

So zunächst die beiden Halbfiguren der samischen und eretrischen Sibyllen an den Wangen des Dreisitzpultes. Sie haben, wie alle Syrlinschen Figuren, die schon erwähnte Unmittelbarkeit der Ausdrucksprache. Die einfachen, strengen Kopfformen, die Festigkeit des Fleisches sind, wie bei den Sterzinger Jungfrauenhalbfiguren. Die steilen Falten, die kindlichen Faltenmotive, das absichtliche Umfalten der Ränder, die schwer fließenden Linien, finden sich auch bei diesen zwei Figuren. Besonders zu beachten sind die weitausholenden Spruchbänder, die sich wie ledern biegen. Sie äußern dasselbe Gefühl, wie die erwähnten Mantelsaumlinien. Die Haare, die an der Stirn oder im Turban sichtbar werden, sind steil aus dem Holze herausgeholt und sind auch sonst derb und streng, wie bei den Sterzinger Figuren. An Einzelformen sind dann noch die zarten Handgelenke, die kleinen Hände mit rundlich herausgearbeiteten Sehnen, die kleinen, weichen Fingernägel, der breite Nasensteg zu erwähnen.

Will man aber zu Syrlins Sterzinger Händen eine ganz genaue Analogie finden, so muß man die mit besonderer Liebe ausgeführten Hände der Bildnisbüste ansehen, die man gewöhnlich als die der Meisterin bezeichnet. Sie hat die fleischige Hand der Apostelhalbfiguren in Sterzing, mit den kleinen, runden

und weichen Nägeln, in den kurzen, knorpelig gebildeten Endgliedern der Finger. Auch die ganz steil aufsetzenden und im Zickzack geführten Falten lassen erkennen, wie nahe diese Figur den Sterzinger Arbeiten steht.

Wir sahen schon bei der Büste des Cassians, daß Syrlin mit der Zeit eine andere Ausprägung für die Männerhand fand, als die zarte der Apostelfiguren. Diese neue Art von Händen hat hier die Büste seines Selbstbildnisses. Auch da die Einsenkungen an Stelle der Muskelschwellungen. Die Faltenbehandlung steht, wie die der «Frau Syrlins», der Faltenbehandlung der Figuren am Dreisitze nahe, sie läßt vermuten, daß diese Büsten den Anfang der Arbeit bildeten (vgl. S. 186).

Von den sonstigen Figuren wären noch einzelne anzuführen, deren Typen Aehnlichkeiten mit Sterzinger Typen aufweisen. So die Petrushalbfigur der obersten Reihe der Männerseite, der den viereckigen Kopf, die dicke Nase, den Lockenkranz, die etwas weinerliche Auffassung des Sterzinger Petrus zeigt, wenn auch die Ausdruckskraft der sorgfältiger ausgeführten Sterzinger Büste hier nicht erreicht wurde. (Der Paulus dagegen weicht im Typus vom Multscherschen Paulus ganz ab.) — Dann wäre noch die lybische Sibylle anzuführen, die den Kopf der Barbarahalbfigur von Sterzing fast wiederholt. Nur hat die Lybierin die Augen niedergeschlagen. Aber die ovale Kopfform, die hohe, starkgewölbte Stirn, die feste Bildung der Nase, das vorstehende Kinn, die schmalen, sehr festen Wangen, die vielleicht übertrieben scharf gezeichneten Mittelstege der Oberlippe, die starke Vertiefung zwischen ihnen erinnert an die Sterzinger Figur.

Und zum Schluß möchte ich auch noch auf die Vermutung zurückkommen, daß gelegentlich der Ueberarbeitung des heiligen Florians in Sterzing, auch Georgs Drache von dem «Pseudo-Multscher» verfertigt wurde. Ihm sind in der Ausführung die Drachen einiger Miserikordien am Ulmer Chorgestühl sehr ähnlich. Sie zeigen zum Teil die nämliche Art der kugeligen Formung der Wirbel am Rückgrat und Schweif und die gleiche Muskelkraft. —

Syrlins Entwickelung in der Zeit seiner Jugend stellt sich uns nun folgendermaßen dar: Seine Tätigkeit beginnt mit der Halbfigur des Jakobus. Bis zum Simon macht er in der Be-

wältigung des Materials deutlich sichtbare Fortschritte. Auf dieser Höhe scheint er eine Weile zu verharren. Johannes und Thomas, die Frauenhalbfiguren entstehen in diesem Zeitraume. Bis zu dieser Stufe strebt Syrlin der Art seines Meisters nach. Dessen Kunst der Oberflächenschilderung will er besitzen, den melancholischen Stimmungsgehalt von dessen Figuren auch den seinen einflößen. Solange er nun so mit Multscher auf dessen eigenstem Gebiete wetteifert, zieht er den Kürzern. Wenn auch unsere Sympathie da schon auf Seiten des aufstrebenden, frühlinghaften, des herben und frischen Syrlins stehen mag. Mit dem Petrus schlägt dann seine Entwickelung eine neue Richtung ein. Er sucht durch seine Technik nicht mehr, als seiner strengen Natur angemessen war, auszudrücken. Dafür dringt er mit einer in Deutschland bis dahin kaum dagewesenen Schärfe in die persönliche Art der dargestellten Menschen ein. Von der Schilderung allgemeiner Stimmungen schreitet er zur Wiedergabe der momentanen Aeußerungen eines Charakters fort. In Sterzing entstehen die Halbfiguren der Bischöfe, in Ulm die ganze Reihe der Wangenbüsten von Dreisitz und Chorgestühl. — So war Syrlin Multscher gegenüber ein Anfang, während jener die alternde gotische Kultur in sich trug.

Aus Syrlins ganzer Art ist es erklärbar, weshalb er im Stoff die wellige Harmonie des Multscherschen Gewandes niemals erreichen konnte. Auch dort nicht, wo er Motive des Meisters wiederholte, wie im Standbilde des Täufers etwa. Die Natürlichkeit war ihm nicht nur Ziel, sondern auch Grenze. So wiederholt auch die Margaretenhalbfigur Syrlins das Gewandmotiv der Multscherschen Apollonia. Bei dieser legt es sich vorne in wellige Falten, bei Syrlin fällt es minder harmonisch, aber natürlich zur Seite nieder. — Dasselbe Gewand zeigt in der Syrlinschen Auffassung auch die Dorothea unter den gemalten Stuttgarter Heiligenfiguren. Der Christus auf dem Esel in Ulm hat wieder dieselbe Gewandauffassung. Es ist selbstverständlich, daß Syrlin auf seinem Wege nicht allein ging, daß das Erstreben einer größeren Naturnähe die jungen Künstler der Multscherwerkstatt verband. Wir sahen schon, wie zahlreiche Fäden sich von Syrlin, von der Maria von Landsberg und von dem Meister des Ulmer Palmesels zum Maler des Sterzinger

Altarwerkes zogen. Dieser wieder war mit dem Maler des Schmerzensmannes eng verwandt. — Auch in dem Entwickelungsgang jener zwei Künstler der Multscherwerkstatt, deren Fortschritte sich überhaupt verfolgen lassen, können wir eine gewisse Parallelität bemerken. Wie Syrlin, macht auch der Maler des Sterzinger Altarwerkes in der Behandlung des Fleisches, in der anatomischen und plastischen Durchbildung der Körper stetige Fortschritte. Die Stuttgarter Heiligenfiguren stehen auch in der Charakterauffassung auf der Stufe des Syrlinschen Simon, Johannes und Thomas.

Das Streben nach Natürlichkeit war bekanntermaßen ein Element der Spätgotik. Ihrer Stilgattung gehört dieser ganze Nachwuchs von Multschers Werkstatt an. Sie bedang Syrlins Architektursprache ebenso, wie das Gekräuselte der Auffassung auch seiner spätesten Werke. Sie bedang auch die Art der Körperdurchbildung bei dem Maler des Sterzinger Schmerzensmannes und bei Peter Maler zu Ulm. Bemerkenswert ist nur, daß Syrlin, als echter Ulmer, die Uebertreibungen dieser zwei nicht mitmacht. Neben seiner erstaunlichen Naturschilderung behält er vieles aus der alten Gotik bei. Der Körperbau seines Christus vom Dreisitze ist über den der Sterzinger nackten Figuren hinaus fortentwickelt, aber doch immer noch weich und die anatomischen Kenntnisse sind nicht so zur Schau gestellt, wie bei den genannten zwei Malern, oder bei andern Bildwerken des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts.

2. FRIEDRICH HERLIN.

Friedrich Herlin, Stadtmaler von Nördlingen, war in seiner Kunst ein recht spießbürgerlicher Mann. Doch wird er heute noch viel genannt. Denn eine große Anzahl seiner Werke ist uns erhalten, und die lebendige Anschauung, die wir durch sie von seiner Person und damit von einem Stück Kunstgeschichte gewinnen, rückt ihn in den Vordergrund.[1]

---

[1] Er ist erst jüngst von Friedrich Haack monographisch behandelt worden (Friedrich Herlin, 1900). Im Nachfolgenden soll lediglich seine Stellung zu der Multscherwerkstatt und zu der Kunst der Niederlande untersucht werden.

Herlin und der niederländische Einfluß sind untrennbare Begriffe geworden. Seine Werke zeigen jedoch einen verschiedenen Abstand von den Vorbildern. — Das 1472 datierte Bopfinger Altarwerk läßt kaum mehr an die Niederlande denken. Weder im Figürlichen noch in der Landschaft hängt es mit der flandrischen oder brabantischen Kunst enger als irgend ein anderes oberdeutsches Werk zusammen. Zeitlich weiter zurück, gegen die Rothenburger und Dinkelsbühler Altarwerke zu, zeigt sich der niederländische Einschlag deutlicher.[1] Er hat in dem ehemaligen Hochaltar der Georgkirche von Nördlingen (jetzt Stadtgalerie) seinen Höhepunkt.[2] Der Rundbau der Darstellung im Tempel erinnert mit seinen Säulengängen wieder an den Columbaaltar Rogers. Von dort finden wir auch die Frauen mit den Körben und den Joseftypus herübergenommen.[3] Wie weit aber Herlin in der Entlehnung gehen konnte, zeigt erst die Tafel der Verkündigung.[4] Mariens Bewegung und Gebärde ist dieselbe, die wir schon von Sterzing und von Lochner her kennen: sie kniet vor ihrem Betpulte, den Kopf wendet sie nach rückwärts und neigt ihn gleichzeitig. Die eine Hand ist abwehrend erhoben, die andere beschäftigt sich mit dem Buche. Bei Lochner wird die Gebärde dieser zweiten Hand nicht deutlich. In Sterzing wird ein Buchblatt umgeschlagen. Bei Herlin und Roger stimmt es nun vollkommen überein, wie die Hand das Buch von hinten in der Mitte faßt und wie sich der Daumen zwischen die Buchblätter legt. Der Engel, der bei Lochner kniet, in Sterzing ruhig dasteht, hat sich bei Herlin wie bei Roger stürmisch genähert. Seine Gewandung ist wie vom Winde bewegt, der Mantel gebläht. Die Linke faßt bei Herlin den Zepter genau wie in Rogers Bild, die Rechte ist eine Wiederholung aus dessen Darstellung. — Der Innenraum ist wieder ganz ent-

---

[1] Das Rothenburger Altarwerk ist 1466 datiert, vgl. Haack, a. a. O., S. 31. Beim Dinkelsbühler ist Herlins Urheberschaft fraglich. Vgl. Haack, a. a. O., S. 56 u. 57. Der Zeit nach «wohl Ende der 60er Jahre».

[2] Erste Hälfte der 60er Jahre. Vgl. Haack, S. 25, und Hotho, Gesch. d. deutschen u. niederl. Malerei II, 1843, S. 228. Haack weist auf die Verwandtschaft der Gesamtanlage mit dem Genter Altar hin, a. a. O., S. 20.

[3] Vgl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VIII, S. 412 ff., und Haack, a. a. O., S. 27.

[4] Vgl. Schnaase, a. a. O.

sprechend: links eine verkürzte Wand mit Fenster und Türe, rechts die Bettstatt, die in beiden Bildern dasselbe Größenverhältnis zum Raume hat. Eine Tonne mit Rippen schließt nach oben ab. Die Bettstatt selbst ist Strich für Strich eine Wiederholung der Bettstatt aus dem Columbabilde.[1] Sie ist flach überdeckt, vorne wirft das Betttuch einige Falten und legt sich unten über eine Stufe. Die Falten selbst sind auf das sorgfältigste nachgezeichnet. Links sind zwei Längsfalten, die unten spitz zusammenlaufen und vereinigt sich über die Stufe legen. Es folgen drei Falten, die wieder zusammenlaufen und ein Faltenauge bilden. Der untere Saum der Decke zeichnet sich bei Roger und Herlin in derselben Linie ab.

Ebenso genau wurde der Betthimmel wiederholt. Er wird durch Schnüre gehalten. Diese bilden an den Aufhängepunkten des Tuches die gleichen Falten. Der schmale Vorhang rechts, der breitere, umgeschlagene links stammen wieder aus dem Columbaaltar. Auch die Rahmung des Bildes durch Steinimitation, mit gleichen Profilen in den Ecken, hat Herlin von dort übernommen.

Nachdem wir so die Sicherheit gewinnen, daß Herlin den Columbaaltar tatsächlich wiederholte, können wir einen Schritt weiter, zur Anbetung der Könige des Georgaltars gehen. Haack findet Anklänge an die Sterzinger Darstellung.[2] Sie erklären sich zum Teil aus dem gemeinsamen Vorbild bei Roger. So ist die knieende Königsfigur dieselbe, wie die, die der Maler des Sterzinger Bildes von Roger herüberholte (vgl. S. 73). Auch hier der Handkuß. Der Hut des Königs liegt am Boden, wie in Rogers Bilde. Sein Gewand ist wieder von dort entlehnt: das Untergewand endet unten und am Oberarm in einem Edelsteinbesatz, aus der Armspange löst sich ein weiter herabhängender Aermel. Die Fernen der Landschaft, das richtige Verhältnis der Gebäude in ihr, alles weist nach den Niederlanden und nicht nach Sterzing. Den eleganten, straffen Mohren Rogers treffen wir bei Herlin wieder. Sein Stehmotiv, der reiche Damast seines Gewandes,

---

[1] Dieses Bett hat Roger selbst fast genau aus seinem Johannesaltärchen (Berlin, Kais. Friedr.-Museum) übernommen.

[2] A. a. O., S. 73. Abb. bei Haack und bei Woermann, Gesch. d. Kunst II, 1905, S. 521.

dessen breiter Hermelinbesatz zeigen die genauere Art des Wiederholens bei Herlin, als wir es in Sterzing sahen.

Je gewisser es somit wird, daß Herlin unmittelbar aus der niederländischen Quelle schöpfte, um so mehr wird es überraschen, in Herlins Anbetung Momente zu finden, die aus dem Sterzinger Altar zu kommen scheinen, ohne daß man bei Roger ihren Ursprung finden könnte. Vor allem ist die Gesamtanordnung die von Sterzing. Sie ist einseitig, der mittlere König steht mit etwas gebeugtem Rücken zur Rechten der knieenden Profilfigur, von rückwärts naht der Mohr. Wir sahen aber, daß diese Anordnung auf ältere Beispiele zurückgeht, ein Zusammenhang Herlins mit Ulm müßte also noch nicht angenommen werden. Der Weg, der sich in beiden Bildern zwischen den Hügeln zieht, kommt, wie schon erwähnt, oft genug in niederländischen Beispielen vor. Auffallender ist schon, wie Maria vor einem offenen Torbogen sitzt. Ihre linke Hand hält das Kind genau so wie in Sterzing, daß die vier Endglieder der Finger und die Spitze des Daumens sichtbar werden. Haack wies darauf hin, daß das äußerst seltene Motiv der verstreuten Lilien von Sterzing, im Georgaltar wiederkehrt (da sind es Maiglöckchen), ebenso wie auf die nahe Verwandtschaft der Kreuztragung auf der Rückseite des Georgaltars mit der Sterzinger Darstellung.[1]

Gehen wir in Herlins Werk einen Schritt weiter zurück, so mehren sich die Anzeichen für einen Zusammenhang zwischen ihm und dem Maler des Multscherschen Altarwerkes. So hat er eine Anbetung der Könige von 1459 (Nördlingen, Stadtgalerie),[2] die in der Gesamtanordnung mit der Anbetung aus dem Georgaltar übereinstimmt, auch mit der aus Sterzing also. Das Kind sitzt wie dort, aufrecht (bei Roger liegt es), die Landschaft scheint ebenfalls von dem Ulmer beeinflußt zu sein.

Diese Anbetung bildete ursprünglich, mit einer heiligen Ottilia in Nördlingen zusammen, die Innenseite eines Altarflügels. Der zugehörige zweite Flügel befindet sich heute im bayrischen Nationalmuseum zu München (Nr. 10 und 11). Uns interessieren

---

[1] A. a. O., S. 73.

[2] Vgl. Haack, a. a. O., S. 12. Abbildung dort und Photographie Höfle (Nördlingen 3).

hier vornehmlich die Rückseiten dieser Tafeln. Eine Verkündigungsmaria in Nördlingen und ein Verkündigungsengel (in der Mitte auseinandergesägt), in München.[1] Diese Verkündigung läßt es nun als zweifellos erscheinen, daß Herlin Bilder des Malers des Sterzinger Altarwerks kannte. Die Maria selbst gehört der Bewegung und Gebärde nach in die große Familie des Columbaaltars. Aber die Haltung und Zusammenordnung der zwei sterilen Parallelfiguren ist schon genau die von Sterzing. Sie haben mit der zu einer Einheit verbundenen Komposition Rogers, unmittelbar wenigstens, nichts mehr zu tun. Das Gewand zeigt eine Behandlung, die sicher vom Maler des Sterzinger Altarwerkes beeinflußt ist. Während Roger die brüchigen Falten liebt, sehen wir hier die breiten Flächen und langen Linien der Sterzinger Bilder. Das Spruchband windet sich schwerfällig, wie in Sterzing. Die Engelflügel haben dieselbe steife Bildung und dasselbe leblose Gefieder, wie dort. Die Anordnung dieser Flügel, die Art ihrer Einstellung in die Bildfläche ist ebenfalls von Sterzing her entlehnt. Während bei Roger der Mantelsaum Mariens unten hart aufstößt, zeigt Herlin die gefällige Rundung der Sterzinger Verkündigung. Ebenso ist die Linie, die von Mariens rechter Schulter abwärts geht, bei Roger geradlinig, bei Herlin und dem Ulmer weich geschwungen. Das Gewand des Engels fällt, wie dort, flach über das nach vorn liegende Bein. Dahinter sieht man einen Zug von parallelen Vertikalfalten. Auch die malerische Bewältigung ist dieselbe, wie in Sterzing: schmale, dunkle Faltentäler sind in das sonst helle Gewand eingerissen. Der Körper Mariens ist schmiegsamer in der Wendung. Die abweisende Hand bei Herlin ist eine Wiederholung aus Sterzing, während sie bei Roger mehr von der Seite gesehen ist. (Vgl. die Hand in der Kreuztragung, Sterzing.) Der Typus des Engels mit seiner im Dreieck begrenzten, hohen Stirn, mit den in festen Strichen gezeichneten Augen- und Mundlinien, ist mit dem des Sterzinger Engels ebenso verwandt, wie von Rogers pikantem Mädchenkopf verschieden. Das Haar Mariens fällt in

---

[1] **Die Zusammenstellung dieses Altars rührt von Haack her. Vgl. a. a. O. Ebendort die Abbildung der Verkündigungsmaria. Photographie Höfle (Nördlingen 19).**

einer glatten Masse über die Schulter, begleitet die Umrißlinie des Körpers, wie in Sterzing. Bei Roger zerfällt es in dünne Strähnen, ein Teil verschwindet im Mantel.

Die spätere Verkündigungsmaria des Georgaltars zeigt gerade in diesen Kleinigkeiten den engeren Anschluß an Roger. Das Haar wird aufgelöst, einen Teil überdeckt nun auch hier der Mantel. Das Gewand ist unruhig. Dem Roger eigentümliche Motive erscheinen, so das Hervorschauen von dreieckigen Zipfeln des Untergewandes unter dem zurückgeschlagenen Mantelrand. Auch der Hemdbesatz wird im Halsausschnitt Mariens, wie bei Roger sichtbar.[1]

Die Geburt Christi des Georgaltars zeigt wieder eine Mischung aus Motiven des Malers des Sterzinger Altarwerkes und Rogers van der Weyden.[2] Das Schützen des Lichtes durch Josef, das Bewegungsmotiv des Kindes stammen aus dem Middelburger Altar (vgl. S. 72), ebenso die Säule zwischen Maria und Josef. Dagegen erinnert die Landschaft mit den vereinzelten Büschen und mit der Schafherde an die Sterzinger Darstellung.[3] Die Strahlenglorie des Kindes findet sich wieder in Sterzing, während die Köpfe Rogersche Typen sind.[4]

Die Bilder von 1459 sind unter den bekannten Bildern Herlins die frühesten. Sie tragen die ganze Befangenheit, auch die ganze Frische von Frühwerken an sich. Wir werden somit annehmen müssen, daß Herlin als Geselle in Ulm bei dem Meister des Sterzinger Altarwerks, (vielleicht in Multschers Werkstatt selbst also) arbeitete. Dort hat er die ersten Elemente der niederländischen Kunst in sich aufgenommen. Zwischen 1459 und der Vollendung des Georgaltars muß dann Herlin in

---

[1] Andere Motive des Gewandes werden wieder unverändert aus der ältern Verkündigung von 1459 herübergenommen, ebenso die Hand.

[2] Vgl. Haack, a. a. O., S. 26.

[3] Vgl. Haack, a. a. O., S. 73.

[4] Der Typus hat in den Bildern von 1459 nicht annähernd den Rogerschen Charakter. als im Georgaltar. Da erst wird die Modellierung fester, die Stirn höher, gewölbter, die Augen werden größer, die Brauen stärker. Der älteste König dort ist eine vergröberte Wiederholung aus dem Columbaaltar, der Kopf des mittleren Königs aus der Darstellung im Tempel herübergenommen (dort. der Mann mit dem Turban). Dagegen setzen die Typen von 1459 keinen unmittelbaren Zusammenhang mit Roger voraus.

den Niederlanden gewesen sein, wo er den Columbaaltar sorgfältigst in sein Skizzenbuch zeichnete.

1461 erscheint Herlin im Nördlinger Zinsbuch als Steuerzahler für sein Haus.[1] Im Jahre darauf kaufte er sich noch ein Haus dazu. In den Jahren 1463 und 1464 wird er in dem Steuerbuch wieder erwähnt, aber ohne Nennung einer Geldsumme. Haack meint, er wäre möglicherweise die Steuern schuldig geblieben. Für 1465 findet sich der normale Eintrag. Im Jahre 1466 die Bezeichnung «Kirchenmaister», wieder ohne Geldsumme. Nach dem Rechenbuch von 1467 zahlt er aber die alte Steuer nach. Im Steuerbuch von 1467 wird er nicht erwähnt. Von 1468 weiter erscheint er regelmäßig mit seinen Abgaben. Das Rothenburger Altarwerk ist von 1466 datiert. Von 1467 ist ein Bild in der Blutkapelle in Rothenburg. Haack meint mit Recht, Herlin könnte 1466 in Rothenburg gewesen sein, und war vielleicht 1467 dorthin übergesiedelt. Daher fehlt sein Name im Steuerbuch von 1467.[2] So erklärt es sich auch, daß er erst 1467 seine alte Steuer nachzahlte. Warum er aber 1463 und 1464 die Steuern schuldig blieb, wissen wir nicht. In diese Zeit muß aber ungefähr seine niederländische Reise fallen. Es wäre leicht möglich, daß die beiden Tatsachen zusammenhingen, und daß Herlin 1463 und 1464 in den Niederlanden gewesen sei.[3]

---

[1] Vgl. hiefür und für die folgenden urkundlichen Angaben Haack, a. a. O., S. 3.

[2] a. a. O., S. 10.

[3] Die Ausgaben im Rechenbuch von 1463 und 1464: «Item fridrich maler für ain leffel büchs und ain tischlin zu virnießen» und «für IX leffel büchsen» müßten dann auf Friedrich Walther von Dinkelsbühl bezogen werden. Dies können wir umso eher tun, als Friedrich Walther in den Steuerbüchern bis 1471 erwähnt wird, in 1470 aber auch die Ausgaben an den «Meister Friedrich» (ohne Zufügung des Familiennamens) aufhören. Die noch folgenden Ausgaben sind alle deutlich, als an Herlin geleistet, verzeichnet. Freilich wird Friedrich Walther in den Jahren 1462—1464 in den Steuerbüchern ebenfalls ohne Nennung einer Summe aufgeführt. Aber die auf Friedrich Walther bezüglichen Eintragungen sind auch sonst ganz ohne Regel. Und da wir seine nähern Lebensumstände nicht kennen, wissen wir aus diesen Unregelmäßigkeiten auch keine Schlüsse zu ziehen. — Haack meint, Herlin wäre vor 1459 in den Niederlanden gewesen. Er wurde darauf nicht aufmerksam, daß es sich im Georgaltar nicht nur um einen motivischen Anschluß, sondern um Wiederholungen nach Roger handelt. So schreibt Haack, Herlin hätte während des Malens am Georg-

So manche Zeichnung muß Herlin in seinem Skizzenbuch aus den Niederlanden mitgebracht haben. Obwohl er sich nach der Vollendung des Georgaltars von seinen Vorbildern Schritt vor Schritt entfernt, tauchen da und dort neue, bis dahin noch nicht verwendete Einzelheiten auf, deren Ursprung man bei Roger findet. So ist das Stadtbild im Hintergrund der Geburt Christi des Altars von Bopfingen eine Wiederholung aus dem Columbaaltar. Vorn das burgartige Haus mit den vier Ecktürmchen, die Straße, die nach rückwärts zieht, das Stadttor im Hintergrunde, stammen daher. Das befestigte, mit einer Mauer umgebene Haus, hat Herlin übrigens schon in der Anbetung der Könige und in der Heimsuchung des Georgaltars verwendet. Einen ähnlichen Straßenblick in der Darstellung Christi im Tempel im selben Altarwerk.

Herlin wird gewöhnlich der schwäbischen Malerschule zugezählt. Der Geburt nach ist er Franke. Haack weist nach, daß er ein Rothenburger Kind war.[1] Ob nun der Einfluß den Ulm auf seine Jugendwerke ausübte, hinreicht, ihn für einen schwäbischen Maler zu halten, ist zweifelhaft. Freilich, sein Name ist schwäbisch. Auch war er in Nördlingen Stadtmaler. Beides gilt aber ebenso für seinen Nachfolger Schäuffelin zum Beispiel, ohne daß es jemand einfiele, diesen der schwäbischen Schule beizuzählen. Robert Vischer bemerkt schon in seinen stilkritischen Untersuchungen, Herlin müßte eher der fränkischen als der schwäbischen Schule zugezählt werden.[2] Und wenn wir nachforschen, was eigentlich Herlin aus den Niederlanden übernahm, so erkennen wir, daß es nicht die Elemente waren,

altar die «Formensprache seiner niederländischen Vorbilder nicht mehr so lebendig im Kopfe» gehabt. Verwandtschaft mit Roger läßt sich in der Tat auch bei dem Altar von 1459 nicht leugnen. Da aber dessen Tafeln eine engere Anlehnung an die Sterzinger Gemälde, als an das Pinakothekbild Rogers aufweisen, müssen wir entweder annehmen, Herlin habe das Niederländische in der Werkstatt des Malers des Sterzinger Altarwerkes kennen gelernt, oder aber, daß er auf der Wanderschaft außer nach Ulm, für kurze Zeit auch nach den Niederlanden kam (etwa wie Dürer nach Straßburg und Basel). Wie ich oben bereits erwähnte, scheint mir diese zweite Annahme überflüssig, und mit Herlins Aufenthalt in Ulm sind die fremden Elemente im Altarwerk von 1459 durchaus erklärbar.

[1] a. a. O., S. 4.

[2] Studien für Kunstgeschichte, 1886. S. 308.

die die Ulmer interessierten. Nicht die niederländische Stille, die Symmetrie und das Parallelgefüge machte er sich zu eigen, er erlernte dort vielmehr die Beherrschung der landschaftlichen Fernen mit bewegten Hintergründen, er gewann das Interesse für die lebendige Natur. Seine späteren Werke werden immer krauser und bewegter, mehr als irgend ein ulmisches Bild. Die Vielheit seiner Menschen, das Zusammenhanglose der Bildanordnung, die Unruhe in Gewand und Farben nähern seine Art der fränkischen.[1]

3. HANS SCHÜCHLIN.

1469 vollendet Hans Schüchlin die Gemälde für den Hochaltar der Kirche zu Tiefenbronn. Laut Inschrift ebenfalls in Ulm.[2] Seiner zeitlichen Stellung nach ordnet er sich eigentümlich zwischen den Maler des Sterzinger Altarwerks und Zeitblom ein. Während Zeitblom dort anknüpft, wo die Entwicke-

---

[1] Aus Herlins Werkstatt stammt der ziemlich roh ausgeführte Hochaltar von Maria-Kappel. – In Reutti bei Neu-Ulm steht ein Altar von 1498, der mit Herlins Namen bezeichnet ist. Im Schrein ist ein geschnitzter Marientod, die Flügel sind innen mit der Verkündigung und mit der Anbetung des Kindes, außen mit der Begegnung an der goldenen Pforte und der Geburt Mariä bemalt. Die Bezeichnung findet sich auf der Holzschnitzerei unterhalb der Figur der Maria. 1604 wurde der Altar ganz übermalt, aber die schlanken Verhältnisse der gemalten Figuren, ihre kleinen Köpfe tragen noch die Eigenart der Bopfinger Tafeln etwa, und lassen unter der Uebermalung echte Herlinsche Gemälde vermuten. (Für die gütige Mitteilung der Inschrift bin ich dem Herrn Pfarrer Diez in Reutti zu Dank verpflichtet.) — Das schon erwähnte Gemälde des Jüngsten Gerichtes am Triumphbogen des Ulmer Münsters von 1471 zeigt keine Verwandtschaft mit Herlin (vgl. Reber, S. 375). Auch keine Abhängigkeit von den Niederlanden. Die starke Durchbildung der Muskeln und die klassischen Teilungen des Körpers setzen einen italienisch geschulten Maler voraus.

[2] Die Inschrift lautet: Anno domi MCCCCLXVIIII Jare ward diszi daffel uff gesetz un gantz usz gem . . . stefas tag des bapst ūn ist gemacht ze ulm vō hannsze schüchliñ mälern. — Gemälde und Skulpturen sind im IX. Jg. der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen, 1904, veröffentlicht. Ueber Schüchlins urkundliche Erwähnungen vgl. Vischer, a. a. O., M. Bach, a. a. O. — Wie Herlin ist auch Schüchlin von Haack zum Gegenstand einer Monographie gemacht worden. (Hans Schüchlin, 1905). Obwohl uns die Kunst Schüchlins mit der Kunst des Malers des Sterzinger Altarwerkes keine Verwandtschaft zeigen wird, glaube ich über ihn hier doch Einiges anfügen zu sollen.

lung jenes endete,[1] merkt man Schüchlins Werken überhaupt nicht an, daß er den Maler des Sterzinger Altarwerks zum Vorgänger hatte. Er war auch nicht kraftvoll genug, auf Zeitblom eine dauernde Wirkung auszuüben. So glanzvoll seine Kunst dastehen mag, er kommt und geht ohne den Lauf der Dinge in Ulm zu beeinflussen.

Es ist zwar versucht worden, seine Kunst an die Multscherwerkstatt anzuknüpfen. Aber mit sehr geringem Erfolge.[2] Viel wichtiger sind die Beziehungen die man zwischen Schüchlin und der fränkischen Kunst feststellen konnte. Auf die Verwandtschaft soll schon C. Jäger hingewiesen haben.[3] Die Vermutung wurde zur Gewißheit, als es bekannt wurde, daß eine Altartafel für Rottenburg am Neckar 1474, an Rebmann, Maler von Nürnberg, und an seinen Schwager Schüchlin zu fassen verdingt wurde.[4] Durch diese Ueberlieferung sind Schüchlins Beziehungen zu Franken gesichert.

Welcher Art waren aber diese Beziehungen? Robert Vischer meint, Schüchlin und Rebmann könnten Werkstattgenossen

---

[1] Die Nebeneinanderstellung der Tafeln des Heiligkreuztaler Altars und eines Frühbildes Zeitbloms in der Stuttgarter Galerie ist in dieser Beziehung außerordentlich lehrreich. Vgl. Bach, Archiv für christliche Kunst 1899. Nr. 8. Lange, Rep., 1905.

[2] Haack, a. a. O. Haack zieht vor allem die Dreifaltigkeit von Ulm heran, deren Zugehörigkeit zu den Gemälden von Sterzing zunächst hätte bewiesen werden müssen. Haack versucht allerdings auch eine Parallele zwischen den Darstellungskreisen von Berlin, Sterzing und Tiefenbronn. Er findet jedoch die Aehnlichkeit dieser Bildgruppen nicht sehr klar und deutlich ausgeprägt. — Andererseits wurde mit nicht viel mehr Glück bei Schüchlins Schwiegersohn Zeitblom, nach Schüchlinschen Kunstelementen geforscht. Hier wird ja sein Einfluß kaum ganz abzustreiten sein. Nur tritt dieser gegen die unmittelbare Einwirkung der Multscherwerkstatt ganz zurück, wie auch sonst in Ulm von einer Schüchlin Schule oder Schüchlin Werkstatt kaum etwas aufzufinden ist. (Vgl. jedoch S. 159 Anm 4.)

[3] Vgl. M. Bach, Zeitschrift für bildende Künste N. F.. 1893. wo auf das Kunstblatt, 1833 verwiesen wird. Die Bemerkung ist aber dort nicht zu finden.

[4] Vgl. Klemm. Münsterblätter f. Ulm. IV, 1883 S. 174; Strauch. Pfalzgräfin Mechthild in ihren literarischen Beziehungen. 1883. S. 4. und S. 34. Habler. Chronik der Königlichen Württembergischen Stadt Rottenburg und Ehingen am Neckar durch die letzten sechs Jahrhunderte von 1200 bis 1819, S 122: «Im J. 1474 wurde dem Albrecht Rebmann von Nürnberg. Burger zu Rottenburg. und M. Hanns Schielin. Burger zu Ulm. einem Schwager des Vorigen, die Altartafel im Chor der Markkirche um 425 fl. zu fassen . . . verdinget».

gewesen sein.[1] Thode denkt ähnlich, und will in Pleydenwurff das Haupt dieser Werkstatt erkennen.[2]

Beide Annahmen stützen sich auf stilistische Uebereinstimmungen der Tiefenbronner Passionstafeln mit Gemälden des Wohlgemut-Pleydenwurffschen Kunstkreises. Schon Harzen hat es wahrgenommen, daß die Magdalena der Kreuzigung des Hofer Altars in der Münchner Pinakothek, in der Tiefenbronner Grablegung wiederholt wurde.[3]

Die Auferstehung wieder ist fast eine Wiederholung nach dem Hofer Altar zu nennen. Gesamtanordnung, Figuren, Köpfe stimmen überein, landschaftliche Einzelheiten (die Stadt im Hintergrunde) sind auf das genaueste nachgebildet.[4] Robert Vischer hat weitergehende Uebereinstimmungen festgestellt, und vor allem auch auf den Schatzbehalter der Koburgerschen Druckerei hingewiesen.[5] Reber erst kam darauf, die Tiefenbronner Passionstafeln von den Mariendarstellungen überhaupt zu trennen, und für die ersten die weitgehende Beteiligung eines Nürnberger Malers, vielleicht eben des erwähnten Albrechts Rebmann anzunehmen und somit die selbständigen Werke Schüchlins auf eigene Füße zu stellen.[6] Reber findet die Passionen im Gegensatz zu den Marienbildern hartlinig, anmutlos, ungeschmeidig, die Gelenke und Extremitäten unschön, derb und knochig, die Bewegungen schwerfällig, die Stellungen und Schritte gespreizt. Er meint auch, man würde diese Gemälde sicherlich der Pleydenwurff-Wohlgemutschen Werkstatt zugeteilt haben, wenn sie sich nicht auf diesem schwäbischen Altar befänden. Merkwürdigerweise hält Reber trotz alledem an der Annahme Vischers fest, daß Schüchlin in Nürnberg in Arbeit stand. Obwohl er doch ausdrücklich hervorhebt, daß die Marienbilder

---

[1] a. a. O., S. 311.

[2] Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrh. 1891. S. 137.

[3] Archiv f. zeichnende Künste. VI. S. 28 und 29. Harzen wollte hierauf gestützt, den Hofer Altar Schüchlin zuschreiben. Heute gilt er als Wohlgemuts Werk.

[4] Vgl. Reber. Ueber die Stilentwickelung der schwäbischen Malerei im 14. und 15. Jahrhundert, Sitzungsberichte der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften. Jg. 1894 (1895).

[5] a. a. O., S. 315. Auch Bach nimmt einen Zusammenhang mit dem Schatzbehalter an, a. a. O., S. 123.

[6] a. a. O.

nicht an Franken erinnerten. Und um Rebmanns Schwager zu werden, muß doch Schüchlin nicht gerade in Nürnberg gewesen sein.

In der Tat zeigt der stilistische Vergleich der Marienbilder mit den Passionen fast nur Unterschiede. Die geringfügigen Uebereinstimmungen lassen sich aus dem gemeinsamen Werkstattverhältnis leicht erklären.

Schon die Gesamterscheinung beider Bilderkreise ist verschieden. Die Marienbilder haben wenige, große Figuren.[1] Sie sind in strengem Gleichmaß angeordnet. Im Geburtsbild kniet Josef etwas weiter rückwärts als Maria, daher wird seine Seite durch einen kleinen Engel noch belastet. In der Anbetung der Könige wendet sich Maria jenem König zu, der in etwas weiterer Entfernung von ihr kniet. Dem jungen Magier rechts, entspricht links das Stallgebäude. Auch in der Verkündigung fühlt man die Notwendigkeit der Körperbiegungen, man möchte bei dieser Entfernung der zwei Figuren, Mariens Kopf nicht stärker geneigt sehen. Die Heimsuchung besteht aus der Nebenordnung zweier Vertikalfiguren. Das Haus im Hintergrunde ist auf der Seite der Elisabeth, weil sie weiter ab vom Rahmen steht als Maria. Die Menschen bilden immer eine Masse, möglichst eine Raumfigur. Die Anbetung der Könige ist eine strenge Dreieckanordnung.

Sieht man es so diesen Bildern an, daß sie in Ulm entstanden, so ist den Passionen ihre fränkische Herkunft auf die Stirn geschrieben. Alles fällt da in seine Teile auseinander. Viel Personen, viel Wendungen. Die einzelnen Figuren sind in all ihren Gelenken gebrochen, die Glieder vor dem Hintergrund auseinandergenommen, jedes Glied gibt eine neue Richtung an.[2] In den Marienbildern sind die Endglieder nicht nur innerhalb des einfachen Körperumrisses eingeschlossen, sie sind auch meistens durch den Mantel verdeckt, so daß sie die Massen ver-

---

[1] Geburt und Anbetung der Könige könnten ihrer viel haben, auch Heimsuchung und Verkündigung kommen, wenn auch seltener, mehrfigurig vor.

[2] Und doch zeigt der Maler eine Armut in den Bewegungsmotiven. In der Kreuztragung kommt es ein halbdutzendmal vor, daß das eine Bein vorgesetzt wird, das andere sich eben vom Boden loshebt.

größern helfen. Aehnliches fanden wir in den Sterzinger Bildtafeln schon. Auch hier ist es die schwäbische Behäbigkeit, die schwäbische Schwere, die den Gegensatz, zum fränkisch Beweglichen und Dünnen bildet.

Die Gemälde Schüchlins ordnen sich der Bildfläche nach an. Die Figuren sind in unverkürzte Ebenen eingestellt, die Architekturen ziehen sich parallel hinter ihnen. Dagegen ist in den Passionen eine möglichst vielfache Besetzung des Raumes vorgesehen. Die großen Särge sind in beiden vorkommenden Fällen schief gestellt, schief zieht die Stadtmauer der Kreuztragung. Der Zug des kreuzschleppenden Christus selbst bewegt sich von hinten nach vorne, und auch sonst ist darauf Bedacht genommen, daß die Figuren auf die Grundfläche verstreut werden.

Die Typen beider Bilderreihen sind wieder verschieden. Die Frauen Schüchlins haben die, dem fünfzehnten Jahrhundert eigentümlichen, hohen, breiten Stirnen. Der Mund, die Nase, die Wangen sind fleischig, und pikant bewegt. In den Passionen sind die Frauenköpfe fränkisch-hölzern, von ziemlich schematischer Zeichnung. Aehnliches gilt von den Männerköpfen. In den Marienbildern sind sie weich und großflächig, in der Passion fest und vielgeteilt. Auch der Christuskörper der Grablegung ist saftlos.

In den Anbetungen sind die festen, breitflächigen Achitekturen für den Eindruck mitbestimmend. Ebenso wie in der Verkündigung die zwei großen, viereckigen Oeffnungen der Säulenstellung. Dagegen hat die Passion kleingeteiltes Gemäuer mit bewegter Oberfläche, viel Türmchen und Spitzen. Dem steinernen Bogen der Anbetungen, entspricht ein ganz ähnlicher der Auferstehung. Dort spielen die Fugen die größte Rolle, da die Masse. In der Auferstehung wurde es auch nicht vergessen, die Steine des Bogens an einigen Stellen durch Eisenklammern zu binden.

Aehnliches gilt von der Behandlung des Gewandes. In den Marienbildern ist der Stoff schwer, die Falten haben stets einen einheitlichen und breiten Zug.

Die Mariengeschichten vereinigen die Aufmerksamkeit immer auf einen Punkt. In den Szenen aus der Leidensge-

schichte wird vieles in kleinen Nebendarstellungen erzählt. Und auch im Hauptgeschehnis selbst fehlt das Vereinheitlichen durch eine Idee. Bei der Vorführung Christi scheint der Pharisäer rechts von dem ganzen Vorgang gar nichts zu bemerken. Die Gruppe wieder, der er etwas auseinanderzusetzen scheint, achtet auf seine Worte nicht. Pilatus ist ganz und gar mit dem Waschen seiner Hände beschäftigt. In der Kreuztragung ist der vorderste Henker mit dem Hammer, losgelöst. Aehnliches gilt von den einzelnen Figuren der übrigen Bilder.

Nur die Landschaften zeigen in beiden Darstellungskreisen große Verwandtschaft. Aber die der Marienfolge sind nicht nur in ihren Tiefen viel besser, sondern es kommt auch da, wo man unbedingt eine Entlehnung oder eine gemeinsame Quelle wird annehmen müssen, der Rassenunterschied des Franken und des Schwaben zum Durchbruch. Der Erdboden der Passionen ist bewegt, kleinere Formen sind gehäuft, der Umriß ausgezackt, in den Marienbildern zeigt sich das Bedürfnis, alles großen Linien unterzuordnen.

Dagegen zeigt die farbliche Behandlung schon wieder große Unterschiede. Die Marienbilder sind in den Farben einheitlich; ein ausgiebig und in großen Flächen angewandtes Weiß faßt alle vier Bilder zu einem Ganzen zusammen. Der Darsteller der Leidensgeschichte begnügt sich mit der Kleinheit seiner Figuren nicht, sie sind möglichst bunt noch gekleidet. Wo es nur anging, stattete der Maler seine Bilder mit Damaststoffen aus, um in Linien und Farben noch mehr Abwechselung zu bringen. Futterstoffe, andersfarbig als das Gewand, wurden da und dort verwendet. In den Passionen sind aber die zwei Farben jeweils gegensätzlich und im Ton verschieden. Dunkelrotes wird mit Hellgelbem, Weißes mit Dunkelgrünem zusammengestellt. Bei Schüchlin ist alles einheitlich. Dunkelgrün ist mit Dunkelrotem oder Graublauem zusammengenommen. Bläulich abschattiertes Weiß wird neben Blau, rötlich abschattiertes neben Rot gesetzt. Ein Engelflügel, der bei Schüchlin einheitlich blau ist, oder sich aus braunen Tönen zusammensetzt, schillert bei dem Nürnberger in allen Farben.

Legen wir uns nun die Frage vor, zu welcher Gruppe von Bildern die Apostel des Altaruntersatzes gehören, so zeigt eine

oberflächliche Prüfung schon von den angegebenen Gesichtspunkten aus, daß sie Werke des fränkischen Meisters sind. Mit den Passionsdarstellungen im Vereine ermöglichen sie es uns, deutliche Unterschiede in der farbigen Behandlung auch der Köpfe, zwischen den zwei Malern festzustellen. Der Franke malt sie immer gleichmäßig hellrot, und legt einzelne Schattenflecke hierein. Durch sie bekommt der Kopf etwas Hartes, Hautloses. Hinzu kommt die Runzelbildung aus scharfen Linien, die sich häufig ganz dunkel von den Fleischteilen absetzen. Sie sind kaum von einer Schattenlage begleitet und erhöhen den Eindruck des Unelastischen. Die inneren Grenzen der Augenlider sind öfters hell in einer dunklen Umgebung, so daß die Augenöffnungen bandartig umfaßt scheinen. — Frauenköpfe werden in der Farbe ganz wie Männerköpfe behandelt.

Schüchlin malt dagegen seine Köpfe blaß, hellt sie im Licht fast zu Weiß auf, er nimmt die Schatten zu einer Fläche zusammen und begleitet die Furchen mit breiten Schattenlagen. Durch diese Mittel erreicht er es, daß seine Köpfe die Wirkung von Hautflächen machen. Ueber die Liddeckel, die bei dem Franken dünn sind, legt Schüchlin weiche Schatten. Die Köpfe der Frauen sind heller als die der Männer, manchmal ins Violette spielend.

Für die Hände gilt das gleiche wie für die Köpfe. Bei dem Nürnberger sind sie rosa, die Furchen wieder hart, bei Schüchlin weich abschattiert.

Als eine für den fränkischen Genossen Schüchlins bezeichnende Eigenheit sind die durch scharfe Lichter hervorgehobenen Mittelstege der Oberlippe anzuführen, die nach unten in einer stark eingebuchteten Linie schließen.

Diese Eigenschaften erlauben uns schließlich, auch die Rückseite des Altaruntersatzes als eigenhändige Arbeit des Malers der Passionen zu erkennen. Sie stellt die vier Halbfiguren der Kirchenväter dar, mit Schreiben oder Lesen beschäftigt. Die Ausführung ist flüchtiger als auf den Vorderseiten.

Die ebenfalls flüchtig aufgemalten stehenden Heiligenfiguren der Schreinrückseite sind weder von Schüchlin noch von seinem fränkischen Genossen.[1]

---

[1] Vgl. Harzen, Archiv für die zeichnenden Künste VI, S. 27.

Trotz dieser grundlegenden Unterschiede der Werke beider Künstler, meint Haack, Marienbilder und Passion Schüchlin zuschreiben zu müssen.[1] Die stilistischen Unterschiede sollten auf die Verschiedenheit der künstlerischen Absichten bei Behandlung der verschiedenen Gegenstände zurückzuführen sein. Dies halte ich nicht gut für möglich.[2] Zugegeben, daß die Passion schwierigere Aufgaben an den Maler stellte, müßte man um so mehr staunen, daß im Marienleben trotzdem schwierigere künstlerische Probleme gelöst worden sind. Wir können aber auch am selben Altar sehen, wie Passionsgegenstände von einem Schwaben behandelt wurden. Kreuzabnahme und Beweinung bilden die holzgeschnitzten Mittelteile des Altarschreines, sie zeigen beide wieder die großzügige Anordnung und die Breitflächigkeit der schwäbischen Kunsterzeugnisse. Auch die Sterzinger Passion sagt es uns, wie ein Ulmer solche Aufgaben anfaßt und daß die Passionen nicht unbedingt kleinere Figuren haben müssen, als die Marienbilder (vgl. Haack). — Nun erhebt sich wieder die Frage, wieso Schüchlin die Außenseiten malte, sein Werkstattgenosse die wichtigeren innern. Wie auf die ähnliche Frage in Sterzing weiß ich auch auf diese hier keine Antwort. Aber wäre Schüchlin der Schöpfer auch der Passionen gewesen, so bliebe ja immer noch die viel schwierigere Frage offen, wieso er die Außenseiten besser malte und so ganz anders als die innern. Auf dem Blaubeurer Altar sind die besten Gemälde auf der Rückseite gar, für sie allein kommt Zeitbloms Eigenhändigkeit überhaupt in Betracht.

Und was endlich die von Haack nachgewiesenen Uebereinstimmungen von Marientafeln und Passionen in Tiefenbronn betrifft, müssen wir für sie eine andere Erklärung zu finden suchen als Haack sie gegeben hat. Sie ergibt sich aus dem niederländischen Einfluß, der auf beide Folgen einwirkte.

H. A. Schmid stellte den Zusammenhang der Tiefenbronner Kreuztragung mit dem frühen Kreuztragungsstiche Schongauers fest.[3] Da aber dieser jedenfalls nach 1470 entstanden ist, und da man eine unmittelbare Abhängigkeit des größeren Colmarers

---

[1] A. a. O.

[2] Vgl. auch Reber, a. a. O., S. 378.

[3] Repertorium für Kunstwissenschaften, Jg. 15, 1892.

von dem fränkischen Maler anzunehmen keine Veranlassung hat, so schließt schon Schmid auf ein gemeinsames niederländisches Vorbild. Er verweist auch auf die übereinstimmende Mariengruppe der beiden Kreuztragungen und findet zwischen dem Stadtbilde von Tiefenbronn und dem Stadtbild des Roger zugeschriebenen Lukasbildes in München Aehnlichkeit. Schmid schließt, es wird sich auch der Maler der Tiefenbronner Passion wie Schongauer an Roger gebildet haben.

Noch mehr als die angeführten Dinge fällt die Uebereinstimmung der Grablegung in Tiefenbronn mit einem Gemälde der Nationalgalerie in London ins Auge. Das Bild wurde früher Roger van der Weyden benannt, jetzt wird es Dirck Bouts zugeschrieben.[1] Auch dort wird Christus von zwei Männern gehalten, deren einer ihn mit der verhüllten Hand in der rechten Achsel erfaßt, deren zweiter ihn an den Füßen hält. Der Arm Christi fällt aus dem Schultergelenk frei abwärts (vgl. S. 169, Anm. 1). Vor dem Sarg kniet Magdalena als vereinzelte Figur, und zwar im scharfen Profil, wie in Tiefenbronn. Ihr Kopf ist in ähnlicher Weise mit dem Tuch drapiert. Trotz der andern Gebärde ist ihr Umriß derselbe. Maria ist ebenfalls ähnlich gewandet. Der Mantel ist über den Kopf gezogen, droht aber abzugleiten (ein bei Roger oft verwendetes Motiv). Das Kopftuch selbst ist wie in Tiefenbronn geordnet, mit den seitlich herunterhängenden Zipfeln. Die Verwandtschaft der Typen ist ins Auge springend.[2]

Ebenso wie bei dem Nürnberger Genossen Schüchlins, läßt sich aber auch bei Schüchlin selbst Bekanntschaft mit der niederländischen Malerei nachweisen. Die Elemente seiner Kunst wären ohne die flandrischen und brabantischen nicht zu ver-

---

[1] Nach Volls Meinung, zu Unrecht. Vgl., Die Meisterwerke der National-Galery zu London, mit einleitendem Text von Karl Voll. S. IX. In dem Werke auch die Abbildung. Eine andere bei Schnaase, Gesch. d. bild. Künste im 15. Jh., 1879, S. 192. Ferner in Spemanns Museum, Jg. VI, Tafel 114. Vgl. auch Voll, Die altniederländische Malerei von den van Eyck bis Memling, 1906, S. 119.

[2] Vom selben Vorbilde abhängig ist auch ein Gemälde der Grablegung in Colmar, das Schongauer nahesteht. Besonders die Drapierung des Gewandes der Magdalena wäre von dort zu vergleichen. Ihr Mantel ist wie in Tiefenbronn bis zur Hüfte abgeglitten. Der Rand geht von da abwärts, die Gewandspitzen sind in gleicher Weise am Boden nach vorne gelegt. — Auch Schongauers gestochene Grablegung gehört zum selben Typus.

stehen. Zum Glück läßt sich aber auch für eines der Tiefenbronner Gemälde, für die Heimsuchung, das Vorbild bei Roger auffinden. Es ist in zwei, unter sich ziemlich verwandten Beispielen vorhanden, eines ist in der Pinakothek von Turin,[1] das andere in der Sammlung Speck von Sternburg.[2] Im Vordergrunde aller drei Bilder stehen Maria und Elisabeth, rechts im Mittelgrunde schließt ein Haus den Horizont, links ist der Ausblick in die Ferne. Hinter den Figuren wird eine Felsbank sichtbar (Turin, Tiefenbronn), ein Weg schlängelt sich zwischen den Hügeln. In der Massenabwägung herrscht in allen drei Gemälden dasselbe Gefühl. Figuren und Haus nehmen immer denselben Flächenraum ein. Aber auch der Charakter des Hauses in Tiefenbronn ist niederländisch. Das untere Stockwerk ist eine geschlossene Mauer, das obere beleben Fachwerk, Giebel und Fenster. Ebenso wie in dem Turiner Bilde. Auch dort unten die feste Wand, oben die reiche Bewegung.[3] Ueberdies ist auch das Gebäude in Turin von einer Brüstungsmauer umgeben, durch dessen Tür sieht man die kleine Figur Josefs an dem Hause sitzen. Ebenso in Tiefenbronn.

Aber auch die Behandlung des Mauerwerks ist dieselbe. Hie und da ist ein Stein etwas dunkler angelegt, wie in niederländischen Bildern oft, und später auch in deutschen allgemein. Niederländisch sind auch die zwei Bäume, deren feine Stämme neben dem Hause zart vor der Luft stehen. Man findet ähnliche in den beiden Heimsuchungen Rogers ebenso, wie in andern Bildern von seiner Hand.[4] Dasselbe gilt von ihrem ge-

---

[1] Phot. Anderson 10778. Ob echt?

[2] Veröffentlicht Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, Jg. X, 1905. Spemanns Museum, Jg VI, Taf. 42. — Beide Bilder werden, wie es scheint mit Unrecht, Roger selbst zugeschrieben, sie gehen aber jedenfalls auf ein Original des Meisters zurück. Vgl. Voll, Die altniederländische Malerei usw., S. 83 u. 84.

[3] Noch mehr Aehnlichkeit mit dem Hause bei Schüchlin hat ein Gebäude auf dem Bilde eines Stifters, das zu der Turiner Heimsuchung gehört. (Phot. Anderson Nr. 10779.) In demselben Gemälde findet sich links ein Felsabsturz, der oben bewachsen ist, dem Felsen in der Verkündigung Schüchlins analog. Ein ähnlicher Fels auch in der Heimsuchung.

[4] In Tiefenbronn kommen sie auch in der Geburt Christi noch und in der Anbetung der drei Könige vor.

fiederten Laub und von den kleinen flaumig-kugeligen Bäumen der Hintergrundlandschaft.[1]

Die Art, wie Schüchlin einen dunklen Rahmen anordnet, durch den man in die Landschaft blickt, ist niederländisch. In der Mitte dieser Rahmenausschnitte ist immer eine Säule angeordnet, die dem Auge den Stützpunkt gibt, zu der es immer wieder zurückkehrt. Sie läßt die Entfernung bis zu den kleinen Hintergrundgegenständen, die ja im Bilde unmittelbar neben ihr liegen, recht ins Auge springen. Aehnliches findet man schon im Genter Altar, in der Louvremadonna Eycks, dem erwähnten Lukasbild der Pinakothek in München. In Deutschland wird das Motiv erst später heimisch (Landauer und Peringsdörffer Altar, Altar der Hallerschen Kreuzkirche) und auch da wird sie nie mit dem Verständnis Schüchlins behandelt.

Zu erwähnen ist auch, daß die Maria der Verkündigung, den bei dem Sterzinger Bilde schon erörterten niederdeutschen Typus zeigt. Ebenso, daß die Rogerschen Frauenköpfe, außer von Herlin, von niemand sklavischer als von Schüchlin wiederholt wurden.

Dieser niederländische Einschlag ist es, der das Gemeinsame in Schüchlins Gemälden und in den fränkischen Tafeln seines Altars ausmacht und zwar restlos, so daß die Annahme, Schüchlin hätte in Nürnberg in Arbeit gestanden, zumindest überflüssig wird.

Die Unterwerfung unter die höhere Kunst der Niederländer soll uns aber auch die Ausnahmestellung Schüchlins innerhalb der Ulmer Kunst erklären helfen. Schüchlin hatte nicht die Eigenständigkeit, wie sie der Maler des Sterzinger Altarwerkes hatte. Er fühlt sich in die niederländische Kunst ganz ein, und wie Hans aus Mömlingen ganz Niederländer wurde, wurde es Schüchlin halb. Nicht nur das Aeußerliche entlehnt er ihnen, sondern den ganzen Flächenrhythmus. Es sind nicht die raum-

---

[1] In die Gruppe dieser Heimsuchungen gehört auch die Herlins in Nördlingen. Obwohl dort der Zusammenhang mit Roger viel loser ist. Aber die zwei Figuren vor der Felsbank sind von derselben Herkunft, als im Gemälde von Tiefenbronn. Elisabeth hat dort die aufgeschlagenen Aermel wie in Turin. Auch ein ähnliches Gebäude, wie das behandelte, findet sich im Grunde des Herlinschen Bildes, wenn auch diesmal an einer andern Stelle.

füllenden Figuren der Multscher- oder Zeitblom-Schule, die seinen Plan beleben, der Raum nimmt die Figuren ganz auf, das Verhältnis der Menschen zu ihrer Umgebung wird das niederländische. Das ist es vor allem, das die Gesamterscheinung seiner Tafeln der von niederländischen Bildern so sehr ähnlich macht. Legt man seine Heimsuchung neben die Rogers, und seine Verkündigung oder eine seiner Anbetungen neben ein Bild aus Sterzing, so wird man feststellen, daß viel mehr Fäden Schüchlin mit Roger, als mit seinen unmittelbaren Vorgängern in Ulm verbinden.

Neben dem niederländischen Füllungsgrundsatz ist es die Darstellung des Raumes, die Schüchlin von dem Maler des Sterzinger Altarwerkes trennt, und ihn näher zu Roger stellt. Das Gemach der Verkündigung schon überwindet mit einer andern Gewalt den Bann der Fläche. Und nun folgt die Landschaft. Schüchlin zeigt sich mit einemmale im Vollbesitze aller Mittel, Licht und Luft darzustellen. Wie altertümlich erscheinen dagegen die Hügelreihen in Sterzing. — Aber auch in der Figurenanordnung will er die Fesseln der Fläche sprengen. Er fügt feste Gruppen, und stellt die Achsen schief. Die anbetende Maria kniet von innen nach außen, Josef ist etwas weiter zurückgeschoben. Auch der Engel der Verkündigung steht hinter Maria in einer tieferen Raumschicht.

Wenn wir den Passionen gegenüber die ulmische Ruhe Schüchlins hervorheben mußten, so machen seine Bilder im Kreise dieser Ulmer selbst den Eindruck, als ob ein Wind ihre Oberfläche gekräuselt, die stillen breiten Flächen aufgewirbelt hätte. Phantastische Felsbildungen, ferne Berge, Baum und Busch werden dargestellt. Im Vordergrunde sind die Flächen in kleine Teile zerlegt. In Sterzing wurde die Decke des Verkündigungsgemaches unterschlagen, breite Mörtelwände zogen sich um die Figuren, der Fußboden war durch einfache Linien karriert. Schüchlin zieht die Balkenlagen ins Bild, seine Wände sind gefugt, die Steine auch da verschiedenfarbig, der Fußboden mit bunten Fliesen belegt. In den Anbetungen wird mit den Flächen ähnlich verfahren. Selbst die Köpfe werden reizvoll belebt. Der Mund spitzt sich zu, die Linie der Nase wird geschwungen, die Wangen sind welliger. — Die Heiligenscheine,

die in Sterzing einfache, durchsichtige Scheiben waren, sind bei Schüchlin mit zierlichem Goldornament ausgelegt.

Die geraden Linien spielen nicht mehr die Rolle wie in Sterzing. Der Vergleich eines Engelflügels etwa, oder eines Spruchbandes, oder nur des Bankpolsters in der Verkündigung zeigt den frischeren Pulsschlag in den Tiefenbronner Bildern. Die Haare, die in Sterzing schlicht fallen, lösen sich bei Schüchlin in einzelne Strähnen auf. Seine Linien sind aber nicht etwa stürmisch, es ist eine zierliche Bewegtheit, die durch sie geht. Schüchlin hat in Schongauer seine Parallele.

Die Unruhen der Flächen, das Flirren der Linien ruft so an sich schon den Eindruck der Bewegung hervor. Er wird durch die Darstellung wirklichen Geschehens noch gesteigert. Maria nimmt die Hand der Elisabeth und begrüßt sie durch einen Handschlag. Der Engel der Verkündigung fliegt an Maria heran, seine Kniee sind geknickt sein Mantel vom Winde gebläht. (So auch bei Schongauer und Roger.)

Der prickelnde Geist der Flächenbelebung ergreift auch das Seelenleben der Figuren. Wenn wir in Sterzing von Flauheit sprechen mußten, so ist der Ernst der Auffassung hier völlig in Zierlichkeit aufgegangen. Die Maria der Verkündigung hat nur ein verschämtes Lächeln, der Engel ist in ein halbwüchsiges Mädchen umgewandelt. In der Anbetung der Könige ist es nur ein Staunen über den Reichtum der Gaben, das Mariens Züge belebt. —

Der niederländische Einfluß auf Schüchlin wird nach dem Voraufgegangenen kaum bezweifelt werden können. Aus ihm werden wir am einfachsten die neue Art der Stoffbehandlung und der Farben erklären, die mit Schüchlin in die Kunst Ulms kamen. Bisher war nicht nur der Zuschnitt des Gewandes frei erfunden (in Sterzing schon Ausnahmen), sondern auch der Stoff selbst unbestimmbar. Schüchlin übernimmt von Roger den Sammet und die reichen Damaste Ebenso die hellen Futterstoffe. Und alles wird mit saftigen, vollen Farben getränkt.

Wir sahen schon in Sterzing, wie sich das Gewand, nach der Bekanntschaft mit der niederländischen Kunst, faltet und bricht, obwohl dort noch die langen, gebogenen Linien und die breiten Flächen die Oberhand bewahrten. Wie Schüchlin auch

sonst wenig Widerstandkraft zeigt, so lenkt er auch in der Faltenbehandlung ganz in die neue niederländische Mode ein. Er meidet die langen Ausdehnungen, die Oberfläche wellt sich. Wenn er auch nie das Gewand zum reinen Zierat herabdrückt.

Es ist in der Kunstgeschichte üblich, bei einer derartigen Behandlung des Gefälts von dem «Holzschnitzstil» zu sprechen.[1] Als ob sie aus der Holzbildnerei käme, durch deren Materialeigenschaften bedingt werden würde. Ein Blick nach den Niederlanden zeigt schon, daß sich dieser Faltenstil ganz selbständig, ohne Vortritt der Holzbildnerei entwickelte. Robert Vischer warnt schon allzuviel Gewicht auf den technologischen Grund bei der Spätgotik zu legen.[2] Und ein Vergleich der fränkischen und schwäbischen Kunst beweist, wie die Stilkraft den Stoff sich untertan macht und nicht umgekehrt. Denn in Ulm ist das Gewand in Malerei und Holzplastik großflächig und wenig gebrochen, in Franken ergreift der knittrige Stil jedes Material. Reber selbst nennt die Passionstafeln in Tiefenbronn «schnitzstiliger» als die (schwäbischen) Holzskulpturen ebendort.[3] Schnitzereien des Barockstils zeigen den spätgotischen «Holzschnitzstil» ebensowenig, wie die Schnitzwerke des vierzehnten und beginnenden fünfzehnten Jahrhunderts. Es wäre ja auch höchst merkwürdig, wieso gerade der «Schnitzstil» so sehr in unsere Vorstellung von der Spätgotik hineinpaßte, die doch von Baukunst und Dekoration bestimmt wird. Es wird zugestanden werden müssen, daß jedes Material die Faltenart seinen Eigenschaften etwas anpaßt. Es mag ferner auch zugestanden werden, daß es dann und wann versucht wurde, in einer Kunstart den Faltenstil der andern Kunstart nachzuahmen. So daß manche Gemälde also wirklich den Eindruck der Holzschnitzerei machen, andere wieder den eines Steinbildes.[4] Das sind aber immer die untergeordneten Strömungen und wir haben nach dem Gesagten keinen Grund, anzunehmen, daß der Falten*stil* des fünfzehnten Jahrhunderts

---

[1] Vgl. Reber, a. a. O., S. 370 ff., Schmarsow, a. a. O., Haack, a. a. O., S. 25.

[2] A. a. O., S. 168.

[3] A. a. O., S. 378.

[4] Vgl. Schmarsow, a. a. O.

durch das Holz geschaffen worden wäre. Ebensowenig wie wir bei gotischen Türmen vom Goldschmiedestil etwa sprechen. Wir werden höchstens annehmen können, daß das Holz die Ausbildung des knitterigen, unruhigen Faltenstiles begünstigte.[1] — Es scheint somit auch nicht ganz folgerichtig, wenn Rob. Vischer trotz seiner erwähnten Mahnung, in niederdeutschen Bildern die Eigenart des weicheren Lindenholzes, in süddeutschen die des härteren Eichenholzes wahrzunehmen meint. Wir werden wieder die Aufeinanderfolge umkehren müssen: die Niederdeutschen nahmen das weiche Lindenholz, weil sie darin eher ihrem weicheren Faltenbedürfnis Form verleihen konnten, während die Härte des Eichenholzes den Franken besser zusagte. Die Ulmer wieder verwendeten die verschiedensten Holzarten. Sehr viel Linden- und Eichenholz.

Und nun bleibt noch die Frage übrig, ob Schüchlin sich all die Dinge persönlich aus den Niederlanden holte, oder ob sie ihm nach Deutschland vermittelt wurden. Mir scheint das erste wahrscheinlich. Schon wegen der Bekanntschaft mit Rogers Heimsuchung. Aber auch sonst kennen wir, außer Herlin, keinen deutschen Maler, der so sehr im Geist der Niederländer gearbeitet hätte wie Schüchlin. Herlin konnte der Vermittler nicht gewesen sein, denn er brachte aus den Niederlanden andere, mehr äußerlich erlernbare Dinge herüber, als Schüchlin. Und ich halte es für höchst unwahrscheinlich, daß dieser, nur den zufällig nach Deutschland gelangten Bildern all die niederländischen Eigentümlichkeiten abgesehen hätte.[2]

Den Einwand Rebers wird man auch nicht gelten lassen, daß in Schüchlins Werk auch kölnische Elemente sein müßten, wäre er selbst in den Niederlanden gewesen.[3] Würden wir so

---

[1] Vgl. Vischer, a. a. O.

[2] Dagegen meint Haack. Schüchlin könnte die niederländischen Elemente in Nürnberg errafft haben. Reber, a. a O., S. 346 leugnet einen unmittelbaren niederländischen Einfluß für Nürnberg, für Schwaben gibt er ihn nur sehr beschränkt zu. Auch Riehl, Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei usw. S. 3, hält den niederländischen Einfluß auf die deutschen Schulen für höchst fraglich. Diese Meinungen werden nun sowohl durch die Werke des Malers des Sterzinger Altarwerks, wie auch durch die Herlins, Schüchlins und Rebmanns (?) widerlegt.

[3] a. a. O.

schließen, dann müßten auch die Werke Herlins, Schongauers, auch die des Malers des Sterzinger Altarwerkes kölnische Elemente aufweisen. Memling und Roger kamen ja ebenfalls durch Köln, ohne dort Einflüsse aufzunehmen. Es handelt sich bei der Möglichkeit solcher Einwirkungen eben immer darum, ob die Maler an den Stellen, wo sie sich aufhielten, das fanden, was ihre Kunst gerade suchte. Im fünfzehnten Jahrhundert wird die italienische Kunst durch einige nordische Einwanderer schon befruchtet, im sechzehnten fließt der Strom in umgekehrter Richtung.

SCHLUSSBEMERKUNGEN.

Multscher und Syrlin, der Maler des Sterzinger Altarwerkes und Schüchlin bestimmen die Eigenart der Ulmer Kunst im fünfzehnten Jahrhundert, und damit die der schwäbischen Kunstübung dieses Zeitraumes überhaupt. Für uns wenigstens. Denn aus den Bodenseegegenden und aus Augsburg sind bis heute wenig in diese Zeit gehörige Denkmäler bekannt worden. Ulm muß aber auch im fünfzehnten Jahrhundert selbst den Vorrang vor seinen Nachbargebieten gehabt haben. Denn es ist wohl kaum Zufall, daß sich nicht nur die nähere Umgebung von Ulm her mit Werken der Kunst versorgte, sondern daß auch die Reichsstadt Augsburg Ulmer Kunstwerke in ihren Kirchen barg und daß Ulms Erzeugnisse bis über den Brenner wanderten. Diese Vorherrschaft scheint Ulm in der Malerei wie in der Bildhauerei gehabt zu haben.

Der große Aufschwung der Ulmer Kunst wurde, wie es scheint richtig, mit dem Münsterbau in Zusammenhang gebracht.[1] Dieser war um 1400 so weit gediehen, daß er Bildhauern künstlerische Aufgaben stellen konnte. Mit der Steinbildnerei wuchs die Holzschnitzkunst und die Malerei. Woher diese Kunstzweige nach Ulm kamen, können wir bei dem Mangel an Denkmälern heute nicht mit Sicherheit sagen. Wahrscheinlich zog der Münsterbau aus verschiedenen Gegenden Künstler heran. Immerhin lassen die Eigenschaften, die die spätere Ulmer Kunst mit der Kunst Mosers und Witzens gemein hat, an einen west-

[1] Vgl. Reber, a. a. O., S. 373.

lichen, vielleicht oberrheinischen Ursprung denken.[1] Auch ein Einschlag von der Alpenkunst her wird in Rechnung zu ziehen sein.

Die Kunstblüte Ulms dauerte nicht lange. Nach Schüchlin kam die ausgebreitete Zeitblomwerkstatt zur Herrschaft. Sie führt um die Wende des Jahrhunderts alle malerischen Aufgaben, die an Ulm gestellt werden, aus. Nun hat aber Zeitbloms Kunst etwas Unfruchtbares in sich, sie konnte das große Gefäß seiner Werkstatt nicht füllen. Sein Nachfolger in Ulm, Martin Schaffner geht bald in den Kreis der Dürernachahmer über, und beschließt die Entwickelung der Ulmer Kunst. — Sie fand schon vor Schaffner durch Holbein den Aelteren in Augsburg Aufnahme.[2] Dieser junge Zweig sollte dann in den Werken Burgkmairs und Holbeins d. J. die schönsten Blüten tragen.

Was nun die Ulmer Kunst in ihrer Stellung vor allem kennzeichnet ist ihr langes Festhalten an den Gesetzen der hohen Gotik. Das Ausdeuten des Seelenlebens lag ihr bis zu ihrem Absterben im achtzehnten Jahrhundert näher, als die Darstellung von Bewegung und Handlung. Und wie in der Gotik wird mehr Gewicht auf das Erzählen des Empfindens der Einzelpersonen gelegt, als auf ihre gegenseitige seelische Abhängigkeit. Dieses Empfinden selbst ist in Ulm ruhig. Kann man von der deutschen Kunst überhaupt sagen, daß sie mehr episch als dramatisch erzähle, so gilt das für Ulm in besonderem Maße. Ihre Kunstwerke stellen mehr lebende Bilder, als daß sie lebendige Geschichten schilderten.

Mit alledem steht die Regelmäßigkeit des Aufbaues ihrer Bilder im Zusammenhang. Sie komponieren in symmetrischen und einfachen Flächenfiguren. Es herrscht Windstille in diesen Ulmer Bildern. Wir erwähnten schon, wie auch die jüngern Künstler der Multscherwerkstatt die Uebertreibungen der Spätgotik nicht mitmachen. Zeitblom tut es auch nicht. Die Gebärden bleiben weich, sie haben nicht die federnde Energie anderer

---

[1] Vgl. Reber, a. a. O., W. Schmidt, Interessante Formenholzschnitte des 15. Jh. 1886, S. 8, E. W. Bredt, Der Handschriftenschmuck Augsburgs i. 15. Jh. 1900.

[2] Vgl. Reber, a. a. O., S. 386, der in Schüchlin sogar den Lehrer Holbeins d. Ae. erkennen will.

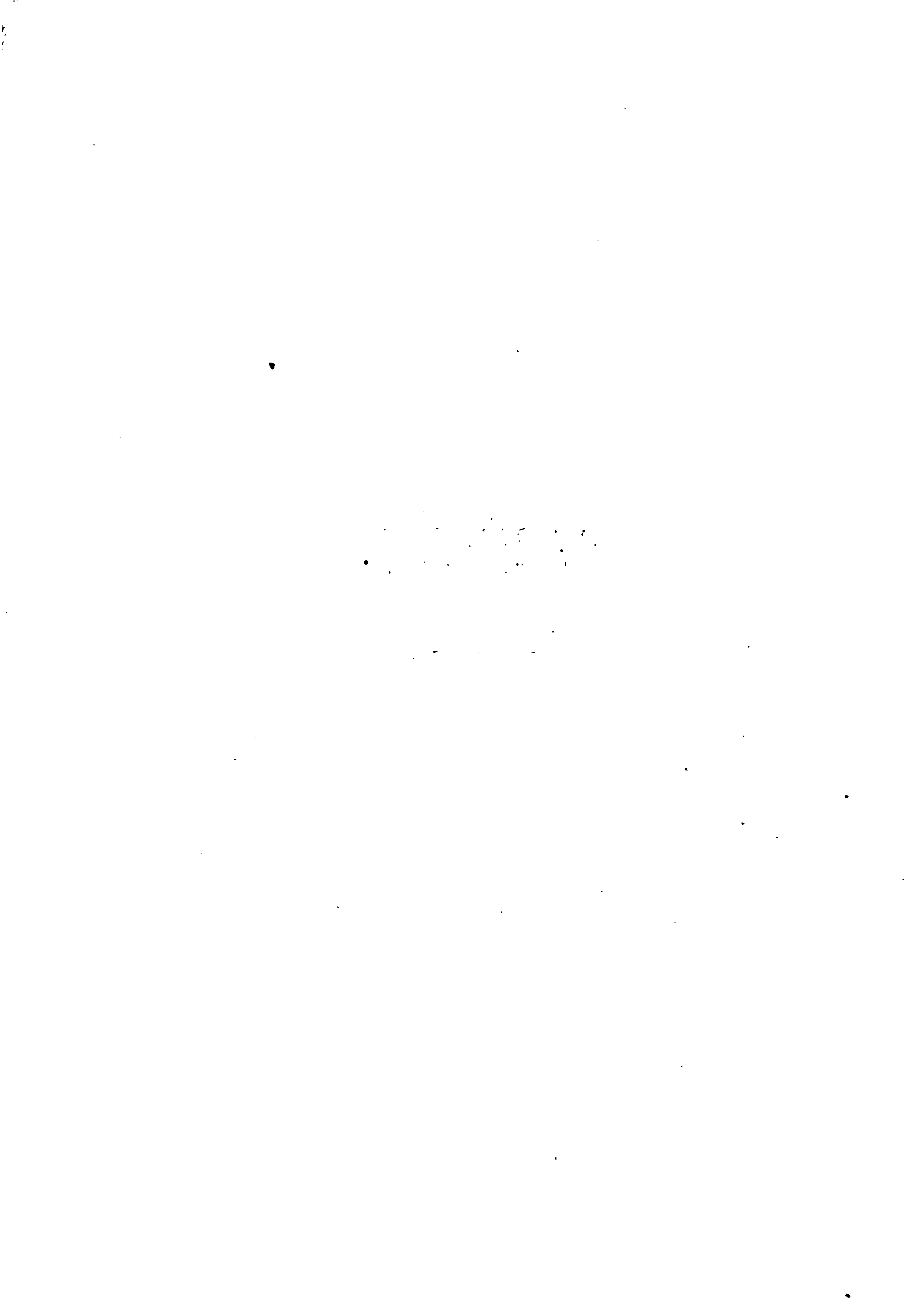
spätgotischer Bilder. Auch von dem gezierten Wesen halten sich die Ulmer fern, die Linien haben etwas Fortklingendes an sich.

Allerdings nehmen sie auch an den Errungenschaften der neuen Zeit wenig Anteil. Ihr Interesse an der Wiedergabe nackter, menschlicher Körper ist im sechzehnten Jahrhundert kaum größer als im fünfzehnten. Stellen sie doch einmal Nacktes dar, so fesselt sie immer der weiche Fluß der Linien, die an Uebergängen reiche Form der Flächen mehr, als Körperbau und körperliche Verhältnisse.

Auch sonst zeigen die Ulmer keine sonderliche Begeisterung für die Erscheinungen der Natur. Kölner, Franken und die gleichzeitigen Niederländer werden über die Städte, und Berge ihrer Heimat ganze Märchen zu erzählen nicht müde. Diese webende Waldphantasie ist dem ruhigen Geblüte der Schwaben fremd. — Es wurde schon erwähnt, wie sie auch für die landschaftliche Vertiefung kein Interesse zeigen. Die liebevolle Schilderung eines Gewächses wird man niemals in ihren Bildern finden. Ebensowenig wie sie die neuen Lösungen der Lichtprobleme aufnehmen. —

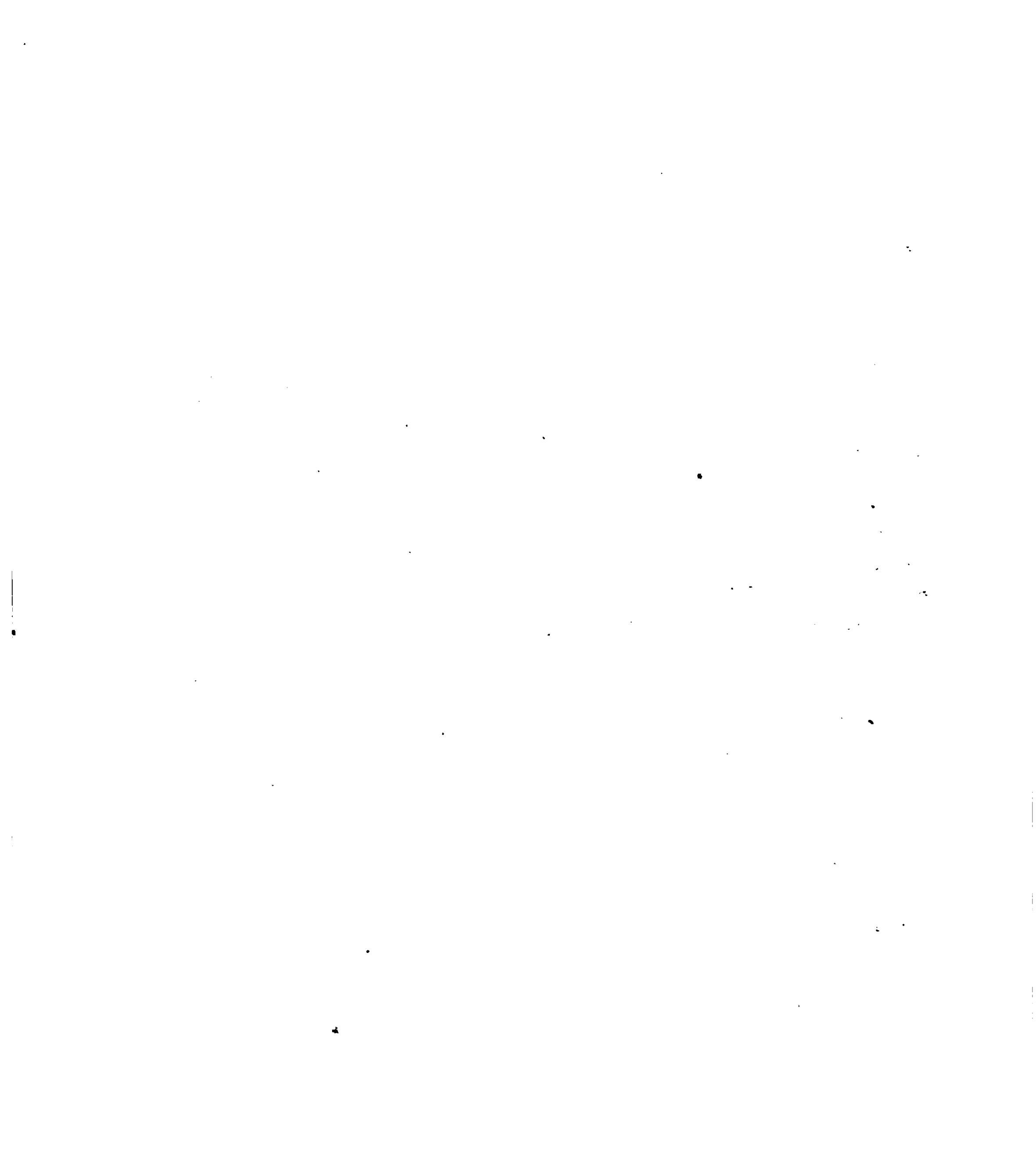
Die eigenartige Breite schwäbischer Kunsterzeugnisse glaubt man in der Anlage ihrer Wohnstätten schon zu empfinden. Die Häuser ruhen unter weit gespannten Giebeln, lange Linien und breite Flächen halten sie in eine Flucht zusammen. Die Straßen und Plätze selbst sind breiträumig. Als ob der Genius der schwäbischen Bilder uns aus ihnen entgegenschritte.

TAFELN.





ANBETUNG DER HEIL. DREI KÖNIGE. BERLIN.





KREUZTRAGUNG, BERLIN.









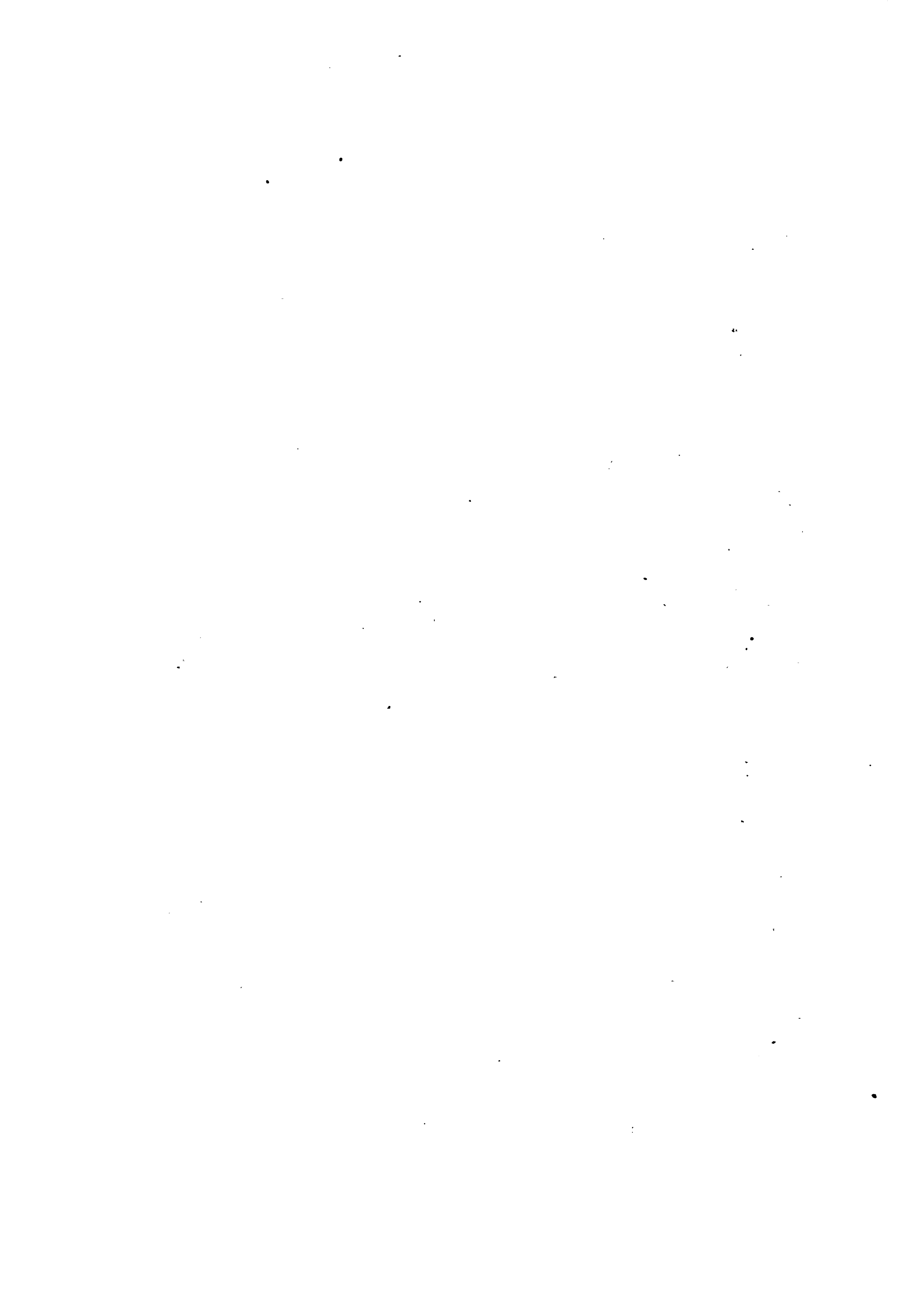
GLASFENSTER DER BESSERERKAPELLE, ULM





ANBETUNG DER HEIL. DREI KÖNIGE. LAUFEN A. S.

Aufnahme für die Denkmälerinventarisation Bayerns.





JÜNGSTES GERICHT, STERZING.





ZWEI ENGEL, STERZING.

Taf. 7





HL. NIKOLAUS V. BARI, STERZING



HL. CASSIAN, STERZING.



HL. BARBARA, STERZING



HL. MARGARETA, STERZING





JOHANNES DER TÄUFER.



MARIENSTANDBILD, ULM.



JUGENDLICHER HEILIGER, STERZING.





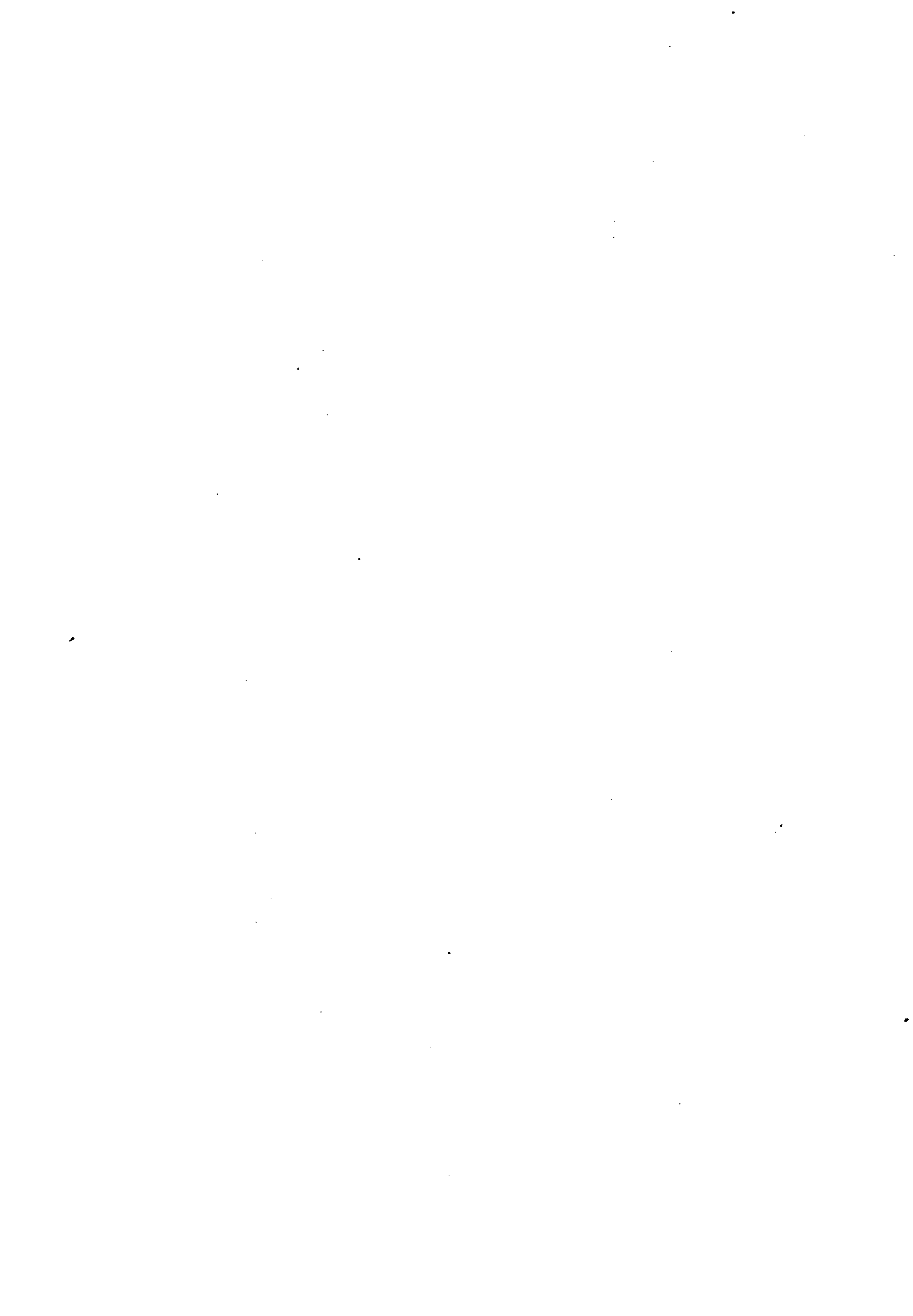
SCHWEBENDE ENGEL, MÜNCHEN.

WIEDERAUFBAU DES ALTARSCHREINES VON STERZING.





«PALMESEL», ULM





DER AUFERSTANDENE CHRISTUS, ULM.

